اردو کی شعری اصناف
ڈاکٹر خواجہ اکرام

MD NADEEM IQBAL

اردو کی شعری اصناف

ڈاکٹر خواجہ اکرام

شعبۂ اردو۔ دہلی یونیورسٹی۔ دہلی

کتاب : اردو کی شعری اصناف

مصنف/ناشر : خواجہ محمد اکرام الدین

قلمی نام : خواجہ اکرام

پتہ : آئی/۶۰۲۔ نیل پدم کنج کمپلکس، ویشالی۔ غازی آباد۔

سن اشاعت :

تعداد : چھ سو

قیمت : سو روپے

کمپوزنگ : جیٹ کمپوٹر پوائنٹ، گلی چابک سواران، دہلی۔۶

طباعت : الائیڈ ٹریڈرس، دریا گنج، دہلی۔۶

ملنے کے پتے:۔

- ایجوکیشنل پبلیشنگ ہاؤس، گلی وکیل والی، کوچہ پنڈت، دہلی۔۶
- مکتبہ جامعہ لمیٹیڈ، اردو بازار، جامع مسجد، دہلی۔۶
- کتاب منزل، سبزی باغ، پٹنہ

URDU KEE SHAIRI ASNAF

BY

DR. KHWAJA EKRAM

Rs. 100/=

استاد گرامی

پروفیسر نصیر احمد خان

کے نام

جن کی شفقتوں اور محبتوں سے میرا
نہاں کدۂ ذہن تاہنوز منور ہے۔

ترتیب

پیش گفتار

دنیا کی بیشتر زبانوں میں اردو سب سے کم عمر زبان ہے مگر اپنی کمسنی کے بعد بھی اردو زبان میں ادب کے ایسے سرمائے موجود ہیں جو نہ صرف نگاہوں کو خیرہ کرتے ہیں بلکہ اپنے معیار کے اعتبار سے اتنے بلند ہیں کہ اکثر اصناف عالمی ادب سے آنکھ ملا سکتی ہیں۔ اردو زبان و ادب نے بہت کم عرصے میں ترقی کے مدارج طے کئے۔ اپنی مختلف النوع تخلیقات و تصانیف کے سبب ہندوستانی ادبیات میں اسے اہم مقام حاصل ہے اور عالمی پیمانے پر بھی ہندوستان کی دیگر ادبیات کے مقابلے اردو زبان و ادب کا چلن زیادہ ہے۔

اردو نثر و نظم دونوں کے سرمائے نہایت ہی وقیع ہیں۔ اصناف اور موضوعات کے اعتبار سے دونوں کے دامن رنگا رنگ گل بوٹوں سے سجے ہوئے ہیں۔ یہاں چونکہ شعری اصناف سے بحث ہے اس لئے اتنا کہنا بے محل نہ ہوگا کہ اردو شاعری نے ہر عہد میں زمانے کے تقاضے سے اپنے آپ کو ہم آہنگ کیا ہے۔ حب الوطنی کے ترانے ہوں یا ہندوستانی رسوم و رواج کی ترجمانی یا مناظر فطرت کی عکاسی یا عشق و محبت کے سرمدی نغمے ہر جگہ اردو شاعری کا جادو سر چڑھ کر بولتا نظر آتا ہے۔ یہ اس لئے ممکن ہوا کہ بدلتے وقت کے ساتھ ساتھ اردو شاعری میں ہیئت و موضوع اور پیرایہ بیان میں خوشنما اور کارآمد تبدیلیاں ہوتی رہیں جو مختلف اصناف کی شکل اختیار کرتی گئیں۔

اردو شاعری کی انھیں مختلف اصناف کو میں نے اس کتاب میں شامل کیا ہے۔ اس

کتاب میں شامل مضامین دراصل ان اصناف پر معلوماتی مضامین کی حیثیت رکھتے ہیں۔ میں نے یہ کوشش کی ہے کہ متعلقہ اصناف سے متعلق ہیئت و موضوع اور دیگر تمام مباحث اس میں شامل ہو جائیں۔ اور آخر میں ''شعری اصطلاحات اور ان کے مفاہیم'' کے عنوان سے ان مخصوص اور کثیر الاستعمال اصطلاحات کی تعریف و تفسیر پیش کرنے کی کوشش کی ہے جو شاعری کی افہام و تفہیم کے لئے ضروری ہیں۔

مجھے امید ہے قارئین ادب کے لئے میری حقیر کوشش کارآمد ثابت ہو گی۔

خواجہ اکرام

دہلی۔

قصیدہ

اصناف شاعری میں قصیدہ سب سے زیادہ پر شکوہ صنف سمجھی جاتی ہے۔ چونکہ قصائد میں مضامین کی نوعیت کے اعتبار سے بات کریں یا قصیدہ نگاری میں شعرا کی زور آزمائی کا ذکر کریں ہر دو اعتبار سے قصیدے میں شان و شوکت اور رعب و دبدبہ نظر آتا ہے۔ قصیدے کے موضوعات پر نظر ڈالیں تو اندازہ ہو گا کہ قصائد عموماً عظیم الشان اور صاحب سطوت شخصیات کی شان میں لکھے گئے۔ لہذا شخصیات کے کروفر کا عکس شاعر کی زبان اور لب و لہجے پر صاف دکھائی دیتا ہے۔ یہی وجہ ہے کہ قصائد میں بلند آہنگی، جوش و خروش اور فن کے ہزاروں کرتب نظر آئیں گے۔ یہ معاملہ صرف اردو اور فارسی قصائد کا ہی نہیں بلکہ قصیدہ تو اپنے وجود کے روز اول سے ہی زبان دانی اور فنکاری کا معیار و پیمانہ سمجھا جاتا رہا۔ قصیدہ کی ابتدا عربی شعر و ادب سے ہوتی ہے۔ عرب کے اس تمدن کو ذہن میں رکھیں جہاں زبان پر خصوصی توجہ دی جاتی تھی، زبان کا خوب سے خوب تر استعمال اس تمدن کا نشان امتیاز تھا۔ عرب کی شاعری میں قصیدہ اس لیے زیادہ مقبول و محبوب تھا چونکہ یہاں زبان و بیان کی سطح پر معرکہ آرائی اور مہم جوئی کی خوب خوب گنجائش تھی۔ زبان و فن سے عربوں کی دلچسپی کا اندازہ اس سے کر سکتے ہیں کہ عرب کے سالانہ میلے عکاظ میں جس کی نوعیت مذہبی تھی اور وہاں مختلف رسوم و رواج کی پابندی کی جاتی تھی اور چونکہ دور دراز علاقوں کے تمام قبائل اس میں حصہ لیتے تھے لہذا یہ اس عہد کا سب سے بڑا میلہ تھا جس میں مذہبی تقریبات کے علاوہ دلچسپ

اور تفریح و تفنن کے لیے کئی طرح کی مقابلہ آرائیاں ہوا کرتی تھیں ان میں سب سے زیادہ اہم اور قابل فخر مقابلہ شاعری کا تھا۔ چنانچہ جس کی شاعری سب سے زیادہ پسند کی جاتی تھی اس کو انعامات و اکرامات کے علاوہ سب سے بڑا فخر و امتیاز یہ حاصل ہوتا تھا کہ اس کی شاعری آب زر سے لکھ کر خانۂ کعبہ کی دیواروں پر سال بھر تک کے لیے آویزاں کر دی جاتی تھی اور یہ اس عہد کا سب سے بڑا اعزاز تھا۔

عربی کے ابتدائی قصائد میں موضوعات و مضامین کی نوعیت وہ نہیں تھی جو آج کے اردو فارسی قصائد کے ہیں۔ عربی شعرا کے ابتدائی قصیدوں میں غم جاناں و غم دوراں سب کچھ تھا۔ اس میں انفرادی اور اجتماعی زندگی کا عکس بھی تھا، ذاتی غم و آلام اور شخصی کیفیات و واردات بھی تھے، قبائلی زندگی کے رسوم و رواج، فخر و مباہات اور جنگ و جدال سب کچھ شامل تھا۔ گویا ابتدائی دور کے قصائد میں مدح و ذم کا کوئی مخصوص پہلو نہ تھا۔ مدح و ذم کس طرح قصائد میں شامل ہوتے ہیں اس کے پیچھے دراصل ایک تمدنی حقیقت پوشیدہ ہے اور وہ یہ ہے کہ دراصل عرب اس وقت قبائلی دور سے گذر رہا تھا۔ اسباب حیات اور وسائل زیست کم تھے اکثر اس کی حصولیابی ہی آپسی جنگ و جدال کا سبب بنتی تھی۔ بہر کیف جنگ و جدال اور آپسی رقابت و مخاصمت کا رجحان اس قدر بڑھا کہ صدیوں تک لوگ صرف ایک معمولی وجہ کی بنا پر لڑائیاں کرتے رہتے تھے۔ ہر قبیلہ بہادری اور شجاعت میں اپنی مثال قائم کرنا چاہتا تھا۔ گویا فخر و امتیاز کی علامت شروع میں تو بہادری اور شجاعت رہی مگر تمدنی ارتقا کے ساتھ ساتھ اس میں اور بھی کئی چیزوں کا اضافہ ہوا۔ اس میں جو سب سے اہم اضافہ ہوا وہ شاعری تھی۔ شاعری چونکہ اس عہد میں زبان و بیان کے ساتھ ساتھ علم و فن کا بھی نمونہ تھی لہذا یہ قبائلی افراد اس اعتبار سے بھی دوسرے قبیلے کو زیر کرنے کے لیے شاعری میں بھی زور آزمائی کرنے لگے اور جس قبیلے میں کوئی بڑا شاعر پیدا ہوتا تھا اس قبیلے کے چرچے دور دور تک ہوتے تھے اور اس قبیلے میں سردار کے بعد جو سب سے باعظمت شخص ہوتا تھا وہ شاعر تھا۔ گویا شاعری فخر و حماسہ کا ذریعہ ثابت ہوئی۔ اس لیے اب شعرا نے اپنے قبیلے کی مدح سرائی کرتے

ہوئے اس کی عظمت اور بہادری کے گیت گائے، دوسروں کو کمتر ثابت کرنے کے لیے اس کی مذمت کی اور اس طرح قصائد میں بتدریج مدح وذم کے عناصر غالب آتے گئے اور بالآخر قصیدہ مدح وذم کے مضامین کے سبب پہچانا جانے لگا۔ ورنہ ابتدائی عہد کے قصیدوں کی نوعیت تو منظوم داستانوں جیسی تھی اس میں تخیلی کردار و واقعات ہوا کرتے تھے جو حسن و عشق سے شروع ہو کر ماضی کا کرب اور یادوں کی مٹھاس کے ساتھ اختتام پذیر ہوتے تھے۔ ان میں کوہ و دشت اور اس کی سرد و گرم ہوائیں، ریگزار و نخلستان کی حسین و دلکش وادیاں، کھنڈرات کی باقیات اور اس کی ڈھیروں میں چھپی ہوئی ماضی کی داستانیں اور بے آب و گیاہ سر زمین کے مناظر بھی بڑی خوبی سے بیان کیے جاتے تھے مگر جیسا کہ میں نے شروع میں کہا تہذیب و تمدن کے ارتقا کے ساتھ اس کے مطالبات و تقاضے کے تحت اس صنف میں مدح و ذم کے مضامین حاوی ہو گئے اور یہ صنف قصیدہ بالعموم اسی سے موسوم ہو گیا۔

ہئیت کے اعتبار سے عربی قصائد تشبیب سے شروع ہوتے تھے جس میں زیادہ تر حسن و عشق یا مناظر فطرت کے مضامین باندھے جاتے تھے بعد ازاں شاعر اپنا تخلص استعمال کرتا تھا اور گریز کے بعد مدح یا ذم کا مضمون ہوتا تھا اور دعا پر قصیدے کا خاتمہ ہوتا تھا۔ عربی قصائد میں فخر و حماسہ، مبالغہ و غلو، زور بیان، شوکت الفاظ، تخیل کی بلندی فن کی امتیازی شناخت تھی بعد میں عربی قصائد میں تصنع و تکلف بھی شامل ہو گئے۔ زمانۂ جاہلیت کے عربی شعر و ادب میں زہیر، نابغہ زبیانی اور اعشیٰ وغیرہ ممتاز قصیدہ گو شاعر تھے۔ ظہور اسلام کے بعد اس صنف کو زبردست دھچکہ لگا اور وہ صنف جو سب سے زیادہ رائج تھی اسے مذموم قرار دیا گیا چونکہ اسلام میں ذم اور ہجو گوئی کی سخت مذمت کی گئی اور بے جا مدح اور غلو و مبالغہ کی بھی ممانعت کی گئی اس طرح قصیدہ کی رفتار ترقی کم ہو گئی حالانکہ عہد نبوت میں بھی شاعری کی گئی مگر شاعری سے وہ عناصر یکسر ختم کر دیے جو شرعاً ممنوع تھے۔

قصیدے کے ارتقا کی یہ پہلی منزل تھی دوسری منزل ایران ہے۔ ایران میں قصیدے کا رواج خالصتاً عربی شاعری کے زیر اثر ہوا۔ لیکن ایرانیوں نے اس کی بنیاد مدح

وستائش پر رکھی، زور تخیل، شکوہ مضمون، قدرت کلام، مبالغہ و مبابلہ اور اصطلاحاتِ علمی کو قصیدے کا خاصہ سمجھا گیا۔ جس میں دلی تاثرات سے زیادہ دماغی قوت کی کار فرمائی ہوتی تھی۔ ایران میں اس وقت شہنشاہیت تھی لہذا قصائد درباروں کی زینت بنے اور شاہانِ مملکت اس کے ممدوح ہوئے اور شعرا کے لئے قصائد کسبِ معاش کا ذریعہ ثابت ہوئے۔ اس لئے مضامین کے اعتبار سے فارسی میں بھی قومی اور اجتماعی مفاد کا کوئی عنصر نظر نہیں آتا۔ یہی وجہ ہے کہ قصائد عصری زندگی کی حقیقتوں اور مطالبوں سے دور اور سلاطین و امرا سے مخصوص ہو کر رہ گیا۔ البتہ مدحیہ قصائد کے برعکس نعتیہ قصائد میں جذبات و صداقت اور واقعیت بدرجہ اتم موجود ہیں۔

اردو قصائد نے انھیں روایت سے کسبِ فیض کیا بالخصوص اردو کے سامنے فارسی کی روایت تھی لہذا اردو قصائد میں بھی وہ خوبیاں اور خامیاں موجود ہیں جو فارسی قصائد کی رہی ہیں۔ اردو میں قصیدہ کا مفہوم عموماً مدح و ہجو کے ساتھ وابستہ ہے جس میں شاعر بندھے ٹکے اصولوں کے تحت واقعات کو بیان کرتا ہے۔ زیادہ تر موضوعات کسی کی تعریف یا پھر برائی پر مشتمل ہوتے ہیں لیکن اس کے ساتھ ہی نعتیہ اور مذہبی نقطۂ نظر اور تصوف و اخلاق پر مبنی قصائد ہیں جن میں موسم بہار کی کیفیت کا ذکر زمانے کے انقلابات اور فطرت کی مصوری وغیرہ کو بڑے فنکارانہ انداز میں پیش کیا گیا ہے۔

ہیئتی اعتبار سے قصیدہ وہ مسلسل نظم ہے جس کا پہلا شعر ہم قافیہ و ہم ردیف ہوتا ہے اور باقی تمام اشعار آپس میں ہم قافیہ وہم ردیف ہوتے ہیں۔ عربی قصائد میں صرف قوافی کی پابندی کی جاتی تھی ردیف کی پابندی فارسی شعر و ادب کے زیرِ اثر شروع ہوئی۔ حالانکہ فارسی میں بھی دونوں طریقے رائج رہے ہیں یعنی ایسے قصیدے جن میں محض قوافی کی پابندی ہے اور ایسے قصائد جن میں ردیف و قوافی دونوں کی پابندی موجود ہے۔ اردو میں بھی یہی صورتحال ہے۔ ردیف و قافیہ اور صرف قافیہ کی پابندی کے ساتھ قصائد لکھے گئے ہیں۔ قصیدے کے پہلے شعر کو مطلع کہا جاتا ہے۔ قصیدوں میں تعداد اشعار کے سلسلے میں مختلف

رائیں ہیں۔ جس کے مطابق کم سے کم ۱۲ اشعار اور زیادہ سے زیادہ ایک سو ستر اشعار کی تعداد متعین کی گئی ہے لیکن اسے کسی شاعر نے تسلیم نہیں کیا اسی لیے اردو فارسی دونوں میں طویل سے طویل قصائد موجود ہیں جن میں اشعار کی تعداد ہزاروں تک پہنچتی ہے۔ میرا خیال ہے صرف قصیدہ کیا بلکہ دیگر اصناف میں بھی اشعار کی تعداد کو متعین کرنا اور اسے فن کے لوازمات میں شامل کرنا بے معنی ہے۔

قصیدے کے اجزائے ترکیبی چار ہیں جن کی پاسداری عربی، فارسی اور اردو ادب میں کی گئی۔ ۱ تشبیب ۲ گریز ۳ مدح یا ذم ۴ حسن طلب اور دعا۔

تشبیب سے مراد بہاریہ کلام ہے۔ تشبیب کا لفظی معنی حسن اور جوانی ہے۔ عربی شعرا قصیدے کے اس حصے میں حسن و عشق کے موضوعات قلمبند کرتے تھے۔ فارسی اور اردو قصیدوں میں بھی اسی مناسبت سے عشقیہ کلام کو اولیت دی گئی۔ لیکن ساتھ ہی دیگر موضوعات بھی شامل کیے گئے مثلاً موسم بہار، مناظر فطرت، واردات حسن و عشق، رندی و سرمستی، بے ثباتی دنیا، شکوہ روزگار۔ گردش چرخ، پند و نصائح۔ اخلاق و موعظت، آلام روزگار، ذاتی و ملکی حالات، تاریخی واقعات وغیرہ اور ہیئت، نجوم، منطق، فلسفہ، حکمت، اخلاق، تصوف، موسیقی اور دیگر علوم و فنون کے تصورات و اصطلاحات بھی اکثر تشبیب میں استعمال کیے گئے ہیں چند مثالیں ملاحظہ ہوں ۔

فلسفہ وحدت الوجود۔ دہر جز جلوۂ یکتائی معشوق نہیں
ہم کہاں ہوتے اگر حسن نہ ہوتا موجود۔ غالب

بے ثباتی دنیا۔ صبح ہوئی تو کیا ہوا ہے وہی تیرہ اختری
کثرت دود سے سیاہ شعلۂ شمع خاوری مومن

مذہبی اصطلاح ہوا جب کفر ثابت ہے وہ تمغائے مسلمانی
نہ ٹوٹی شیخ سے زنار تسبیح سلیمانی سودا

قصیدے کے مطلع کی خوبی یہ ہونی چاہیے کہ وہ نہایت جدت و ندرت کا حامل ہو اور

شگفتہ و شائستہ اور بلند پایہ ہو۔ مطلع ہی چونکہ شاعر کے مضامین و خیال کو وسعت بخشتا ہے اور اسی سے باقی اشعار کی رنگ آمیزی کی جاتی ہے۔ لہٰذا مطلع کی عمدگی سے قصیدہ کی شان بڑھتی ہے۔

تشبیب کے لیے ضروری ہے کہ مضامین عوامی دلچسپی کے حامل ہوں چونکہ قصیدہ فرد خاص کے لیے لکھا جاتا ہے پھر سامعین کی توجہ کے انعکاس کا کوئی سبب تو ہو جو ہمہ تن بگوش ہو جائے۔ تشبیب کے اشعار اصل مضمون سے مطابقت رکھتے ہوں اور ممدوح کے شایان شان اور حسب مرتبہ ہوں یہ بھی لازمۂ فن ہے۔

قصیدہ میں گریز سے مراد موضوع سے گریز کرنا ہے کیونکہ اس جگہ شاعر تشبیب کے موضوعات سے گریز کر کے مدح یا ذم کی طرف آتا ہے۔ گریز نہایت ہی فنکاری اور شاعرانہ کمال کا متقاضی ہے کیونکہ یہاں غیر مربوط اور متضاد مضامین میں مماثلت اور ارتباط پیدا کرنا ہوتا ہے۔ گریز اس طرح ہونا چاہیے کہ شاعر اپنا موضوع سخن بدل رہا ہے اس کا علم سامعین کو نہ ہو اور ایسا لگے کہ بات میں بات پیدا ہو گئی ہے۔ گریز کی یہی خوبی قصیدے کا مہتم بالشان حصہ اور شاعر کے کمال کا معیار سمجھا جاتا ہے۔ گریز کے لیے اگر ایک شعر سے کام لیا جائے تو زیادہ مستحسن ہے۔ حالانکہ بعض قصائد میں گریز کے کئی اشعار ملتے ہیں۔

گریز کے بعد اصل موضوع مدح یا ذم کی طرف شاعر رخ کرتا ہے مدح کے لیے ضروری ہے کہ ممدوح کی تعریف اس کی ذاتی شخصیت اور عوامی حیثیت کی مناسبت سے ہو۔ مدح کے ضمن میں ممدوح کی سخاوت، شجاعت، دلیری، رحم و کرم، عدل و انصاف، خدا ترسی و دین پناہی، قناعت و راست بازی، خلق و مروت، حمیت و خودداری، رعایا پروری، مہمان نوازی، کرم گستری وغیرہ جیسے اوصاف بیان کیے جاتے ہیں۔ اس کے علاوہ ممدوح کے اسباب و ملکیت، ساز و سامان، احباو اقربا، امراوزرا، علماو حکماوغیرہ کے اوصاف بھی بیان ہوتے ہیں۔

قصیدے کے آخری حصے میں شاعر اپنے اغراض و مقاصد بیان کرتا ہے اس کے لیے ضروری ہے کہ شاعر طلب کا اظہار اس ہنر مندی سے کرے کہ ممدوح کو معلوم بھی ہو جائے اور یہ

طلب براہ راست بھی نہ ہو اور حسن طلب کے اشعار ممدوح کی نفسیات کے اعتبار سے ہونے چاہئیں اور آخر میں دعا پر قصیدے کا خاتمہ ہوتا ہے۔

قصیدے کے مختلف اقسام ہیں۔ ہیئت کے اعتبار سے اس کی دو قسمیں ہیں تمہیدیہ اور خطابیہ۔ تمہیدیہ قصائد میں تشبیب، گریز، مدح اور حسن طلب تمام اجزا کو برتا جاتا ہے اور خطابیہ میں براہ راست مدح یا ذم کی طرف شاعر رجوع کرتا ہے۔ موضوعات کے لحاظ سے مندرجہ ذیل تقسیمیں ہو سکتی ہیں۔

مدحیه، ہجویه، وعظیه اور بیانیه

مدحیہ سے مراد ہے جس قصیدے میں مدح بیان کی جائے اور جس میں ہجو یہ ہو وہ ہجویہ اور جس میں پند و نصائح اور اخلاق و آداب کا بیان ہو وہ وعظیہ اور بیانیہ اس قصیدے کو کہتے ہیں جس میں مختلف کیفیات و تصورات کو بیان کیا جاتا ہے مثلاً موسم بہار یا مناظر فطرت یا زمانے کے آشوب یا دیگر احوال و کوائف بیان کیے جائیں۔ ان تمام قصائد میں زبان ایک ہی طرح کی استعمال کی جاتی ہے ایسی زبان جس میں رعب و وقار، شوکت و تمکنت ہو اور تخیل کی بلندی، طرز ادا کی جدت، نادر تشبیہات و استعارات اور صنائع و بدائع کی خوبیاں موجود ہوں۔ عام طور پر قصیدہ سے مراد مدح و ستائش لی گئی ہے۔ حالانکہ صنف قصیدہ نے اردو شاعری کی قابل قدر خدمت انجام دی ہے۔ اس صنف نے شاعری کو موضوعاتی وسعت عطا کی۔ زبان کے دائرے کو وسیع کیا۔ لہجہ میں تسلسل، متانت اور بلند آہنگی پیدا کی۔ اگرچہ قصیدہ کا غالب پہلو تخیل آفرینی ہے لیکن قصائد حقیقت نگاری کے آئینہ دار بھی ہیں۔ ان میں فطرت کی مصوری اور مقامی رنگ کے لئے ممتاز ہیں۔ نصرتی کے قصیدوں سے علی عادل شاہ کی معرکتہ الآرا فتوحات اور عہد کے رسوم و رواج کا پتہ چلتا ہے۔ کلیم دہلوی نے اپنے قصیدہ "روضۃ الشعرا" میں اپنے ہم عصر شعرا کے حالات لکھے ہیں۔ حاتم اور اشرف نے اپنے زمانے کی افراتفری، رئیسوں کی بد حالی، تنخواہوں کے نہ ملنے اور افلاس و ناداری کا ذکر کیا ہے۔ سودا کے قصیدے "تضحیک روزگار" سے فوجی نظام اور معاشی و اقتصادی کیفیت کا اندازہ ہوتا ہے۔

انشاء اور مصحفی کے بعض قصائد کی تشبیوں سے ان کے زمانے کی ادبی فضا کا اندازہ ہوتا ہے۔ غرض ہم کہہ سکتے ہیں کہ اگر قصائد کا بظاہر مطالعہ کیا جائے تو ہمیں نہ صرف ادبی تاریخ مرتب کرنے میں مدد ملے گی بلکہ زمانے کے حالات بھی جستہ جستہ نظر آئیں گے۔

اردو میں قصیدہ نگاری کی ابتدا دکن سے ہوتی ہے سب سے پہلے جس شاعر کے یہاں قصیدہ صنف سخن کے اعتبار سے نظر آتا ہے وہ محمد قلی قطب شاہ ہیں۔ قلی قطب شاہ نے قصیدہ کو ایک ممتاز صنف سخن کی حیثیت سے اپنایا۔ دلچسپ بات یہ ہے کہ اب تک بادشاہوں کے لیے قصائد کہے جاتے تھے مگر دکن میں جس شاعر نے قصیدے کو باضابطہ اپنایا وہ خود بادشاہ تھا۔ اسی لیے ان کے قصائد میں مدح کا وہ طمطراق نظر نہیں آتا اور نہ قصیدہ کسب معاش کا ذریعہ بنتا ہے۔ اسی لیے محمد قلی قطب شاہ کے قصیدے میں موضوعات کی وسعت نظر آتی ہے۔ ان کی کلیات میں کل ۱۲ قصائد ہیں جن میں تعریف باغ محمد شاہی، کو چھوڑ کر تمام ہندوستانی تقریبات اور موسم سے متعلق ہیں مثلاً بسنت، عید قربان، عیدروز اور عید میلادالنبی وغیرہ۔ اس لحاظ سے اگر دیکھا جائے تو محمد قلی قطب شاہ کے قصائد، قصیدے کی عام کی تعریف کی توسیع ہیں۔ دوسرا نام غواصی کا ہے جس نے باضابطہ درباری قصیدے لکھے۔ غواصی کو قصیدہ کے فن پر قدرت حاصل تھی اس کے قصائد زور بیان اور فنکارانہ کمال کے بہترین نمونے ہیں۔ اس کے بعد نصرتی نے اپنے قصائد میں مدح کے علاوہ تاریخی حالات و کوائف کو خوبی سمویا ہے۔ دکن میں قصیدہ کو فکر و فن کے اعتبار سے بلند کرنے والوں میں یہی نام ہیں اس کے بعد شمالی ہند میں حاتم، آبرو، اشرف اور ناجی وغیرہ نے قصائد لکھے لیکن قصائد کو فکر و فن کے کے اعتبار سے جنھوں نے معراج تک پہونچایا وہ سودا ہیں جن کے متعلق محمد حسین آزاد لکھتے ہیں:

"پس اول قصائد کا کہنا اور پھر اس دھوم دھام سے اعلیٰ درجہ فصاحت بلاغت تک پہنچانا ان کا پہلا فخر ہے۔ وہ اس میدان میں فارسی کے نامی شہسواروں کے ساتھ عنان در

عنان ہی نہیں گئے بلکہ اکثر میدانوں میں آگے نکل گئے
ہیں۔"

(آب حیات۔ محمد حسین آزاد ص ۱۰۳)

اور مصحفی نے یہ لکھا ہے کہ:

"نقاش اوّل نظم قصیدہ اور زبان ریختہ اوست۔ حالا ہر
کہ می گوید پیرو متبعش خواہد بود۔"

بہر کیف اتنا تو سبھی نقاد مانتے ہیں کہ سودا اردو قصیدہ کے امام ہیں سودا فارسی زبان و ادب پر گہری نظر رکھتے تھے فارسی اساتذہ فن کے کلام کو خوب خوب پڑھا اور ان سے استفادہ بھی کیا۔ فارسی کے عظیم قصیدہ گویوں مثلاً انوری، ظہوری، خاقانی اور عرفی سے کافی متاثر تھے بعض قصائد تو انھیں کی زمینوں میں لکھی ہیں۔ سودا نہایت ہی ذہین و فطین تھے ان کے پاس زبردست قوت تخیل تھا۔ ان کی تشبیوں اور مدح میں نئے نئے خیالات کا جوش اور مبالغہ کا زور نظر آتا ہے۔ ہجویہ قصائد میں بھی قلم کی روانی قابل دید ہے۔ زمانے کے حالات و کوائف کو اس طرح پیش کیا ہے کہ یہ آشوب اس تہذیب کا آئینہ معلوم ہوتے ہیں۔ سودا نے نہایت ہی مشکل زمینوں میں بھی خوبصورت قصائد لکھے اور اپنے فن کا جوہر دکھایا ہے۔ سودا کے بعد انشاء اور مصحفی کا دور آتا ہے ان دونوں نے بھی بہتر قصیدے لکھے مگر انھیں اس صنف میں مقبولیت حاصل نہ ہو سکی۔ دہلی میں سودا کے بعد ذوق نے اپنے فنکارانہ کاوشوں سے اس صنف کو تنوع بخشا۔ محمد حسین آزاد ذوق کے متعلق لکھتے ہیں:

"مضامین کے ستارے آسمان سے اتارے ہیں مگر اپنے
لفظوں کی ترکیب سے انھیں ایسی شان و شکوہ کی کرسیوں
پر بٹھایا ہے کہ پہلے سے بھی اونچے نظر آتے ہیں۔ انھیں
قادر الکلامی کے دربار سے ملک سخن پر حکومت مل گئی کہ
ہر قسم کے خیال کو جس رنگ سے چاہتے ہیں کہہ جاتے

ہیں کہ دل میں نشتر سا کھٹک جاتا ہے اور منہ سے واہ نکلتی
ہے۔ کبھی آہ نکلتی ہے۔"

(محمد حسین آزاد۔آب حیات)

ذوق کے قصائد مدحیہ ہیں انھوں نے سوداؔ کی تقلید کی ہے مگر تقلید بھی ایسی کہ اپنی فنکاری کی مہر ثبت کردی۔ اسی لیے قصیدہ نگاری میں سوداؔ اور ذوقؔ کو سب سے اہم مانا جاتا ہے۔ غالبؔ کی قصیدہ نگاری بھی اردو کے شاہکار ہیں حالانکہ اردو میں انھوں نے صرف چار قصیدے کہے ہیں مگر انھیں سے اپنی استادی منوالی۔ غالبؔ کی شاعری کی جو مجموعی خصوصیات ہیں وہ یہاں بھی بدرجۂ اتم موجود ہیں۔ ان کے بعد مومنؔ کا نام آتا ہے جنھوں نے قصیدے میں تملق اور جھوٹی خوشامد سے اپنے آپ کو بچایا ہے اور تمام فنی لوازم کو بخوبی برتا ہے۔ آخر میں محسنؔ کاکوروی کا ذکر بھی ضروری ہے جنھوں نے نئے انداز کی تشبیب لکھی ان کا ایک قصیدہ بہت ہی زیادہ مشہور و مقبول ہوا جس کا مطلع تھا۔

سمت کاشی سے چلا جانب متھرا بادل
برق کے کاندھے پہ لاتی ہے صبا گنگا جل

ان تفصیلات کے بعد اتنا عرض کرنا چاہوں گا کہ قصیدہ کی صنف نے درباروں میں فن کے نمونے پیش کیے اور درباروں کی سرپرستی میں ہی قصیدہ پروان چڑھا درباروں کے زوال کے ساتھ قصیدہ بھی روبہ زوال ہوا اور اب تو شعرا اس صنف کی طرف مائل بھی نہیں اور نہ اس کے امکانات نظر آتے ہیں۔

اردو غزل

دنیا کی تمام زبانوں میں صرف فارسی اور اردو کو یہ امتیاز حاصل ہے کہ اس میں غزل جیسی مترنم، نغمہ ریز، موسیقیت، شعریت، رمزیت وایمائیت اور شعور وجدان سے بھرپور اور جذبۂ واحساس کو چھو لینے والی صنف موجود ہے، جس کے آئینے میں انسان اور انسانی تہذیب اپنا عکس دیکھ سکتی ہے۔ حیات وکائنات کی پراسرار اور تہہ در تہہ پیچیدگیوں اور اس کی انتہاؤں اور وسعتوں کی طرح غزل بھی وسیع تر پس منظر رکھتی ہے۔ غزل کے مضامین اتنے ہی وسیع اور متنوع ہیں جتنی خود انسانی زندگی کے شب وروز ہیں۔ حیرت ہے کہ غزل کی وسعت پابندیوں میں جکڑی ہوئی ہے۔ دنیا کی اصناف شاعری میں غزل ہی ہیئت کے اعتبار سے زیادہ، مقید، پابند، مقررہ اصولوں اور اوزان وبحور کی سرحدوں میں گرفتار ہے۔ لیکن اس صنف میں اس قدر لچک ہے کہ آزادی کو بھی پابندی پر رشک آتا ہے۔ کہتے ہیں کہ انسانی تہذیب کی سب سے بڑی دین فنون لطیفہ ہے اور فنون لطیفہ کی سب سے مقبول ومحبوب صنف شاعری ہے باوجود اس کے کہ دنیا بھر کی شاعری میں فارسی اور اردو کے سوا غزل کا کہیں وجود نہیں تاہم شاعری کا سب سے عمدہ اور نادر نمونہ غزل ہی ہے۔ میں یہ بات اردو زبان سے محبت اور لگاؤ کے سبب نہیں کہہ رہا ہوں بلکہ حقیقت یہ ہے کہ اس تیز رفتار دنیا میں ایجادات وانکشافات کے حیرت انگیز تجربات، رنگارنگ اور کارآمد وسائل حیات وزیست نے انسان کو عدیم الفرصتی کا شکار بنا رکھا ہے وہ بات جو دس صفحوں میں کہی جا سکتی ہے اس کے لیے کی

ایک لفظ یا وسیلے کی تلاش آج کے انسان کی سب سے بڑی ضرورت ہے۔ لیکن ذرا دیکھئے غزل کی دنیا جس نے ان تمام امکانات کو اپنے اندر پہلے سے ہی سمیٹ رکھا ہے۔ اظہار کا یہ وسیلہ اور طریقہ کیا کسی ترقی یافتہ ایجاد سے کم ہے۔ اظہار خیال کا یہ اسلوب اس قدر مختلف اور متنوع ہے جس میں معانی و مفاہیم کی تہہ در تہہ جہتیں موجود ہیں۔ آج کے تہذیبی انتشار اور اقدار کی شکست و ریخت کے سلسلے میں تقریباً ہر صنف ادب میں مختلف پیرایۂ بیان میں کیا نہ کہا گیا مگر آپ صرف اتنا سنئے اور سر دھنتے رہ جایئے

کیسا اس نفرت کے سناٹے میں گھبراتا ہے دل
اے محبت کیا ترے ہنگامہ آرا سو گئے

اس شعر کی معنوی وسعت کا اندازہ کریں ہندوستان کی سرزمین ہو یا چین و جاپان یا امریکہ و افریقہ کس تہذیب کی المناکی کا ذکر یہاں موجود نہیں۔ یہی اختصار و ایجاد غزل کو تمام اصناف شاعری سے ممتاز کرتا ہے۔

غزل اپنی تمام تر خصوصیات اور مقبولیت کے اوصاف کے باوجود گاہے بگاہے طنز و تنقید کا نشانہ بنتی رہی ہے۔ غزل کے موضوعات، اسالیب، لفظیات اور ریزہ خیالی کو مطعون کیا گیا اس کے باوجود ہر عہد میں غزل سرائی ہوتی رہی، اس کا جادو لوگوں کے سر چڑھ کر بولتا رہا۔ اردو شاعری کے ذخیرے کو دیکھیں تو ۷۵ فیصدی غزل ہی نظر آئے گی۔ سوال یہ ہے کہ غزل کو صرف یہ کہہ کر کیوں کر مسترد کر سکتے ہیں کہ اس میں عشق و معاشقے کے سوا کچھ نہیں۔ لیکن اگر یہ بھی تو برا کیا ہے۔ عشق ہی تو تہذیب و تمدن کی ابتدا ہے، عشق سے ہی تو انسانیت کی داغ بیل پڑتی ہے، عشق کے سہارے ہی تو دنیا کا کاروبار چل رہا ہے۔ اب اگر عشق کے ایک پہلو، جنس، کو لے لیا جائے تو اس میں غزل کا کیا قصور؟ عشق تو ایک ہمہ جہت تصور ہے۔ سوال یہ ہے کہ اس حقیقت کے کون سے رخ پر آپ کی نظر ہے۔ اور اگر صرف جنس کو ہی آپ نے عشق سمجھ لیا تو کیا یہ انسان کی زندگی کی ایک بڑی حقیقت نہیں؟ لیکن اس حقیقت کے باوجود رکیک اور مبتذل خیالات و تصورات کو ہم بھی نازیبا سمجھتے ہیں۔ اس حد

تک یہ اعتراض صحیح ہے مگر کلیتاً اردو غزل میں ایسا نہیں ہے۔ اسی لیے بہ حیثیت مجموعی غزل پر یہ اعتراضات صادق نہیں آتے۔ بعض اصحاب نظر غزل میں مضامین کی مماثلت کی مذمت کرتے ہیں اور اسے زلف و رخ سے زیادہ نہیں سمجھتے مگر یہاں ہم یہ باور کرانا چاہتے ہیں کہ غزل میں زلف و رخ بھی ہے مگر اس کے علاوہ اور بھی بہت کچھ ہے۔ زندگی کے کون سے ایسے موضوعات ہیں جو غزل میں نہیں۔ ایک عام مفروضہ یہ ہے کہ چونکہ اردو غزل فارسی سے آئی ہے۔ لہٰذا غزل کے ساتھ ساتھ فارسی شاعری کے نظریات و افکار اور تصورات و تخیلات بھی آئے ہیں اور فارسی غزل کو محض عشق و عاشقی اور تصوف پر مبنی تصور کیا جاتا ہے۔ اس لیے مناسب معلوم ہوتا ہے کہ ہم یہاں فارسی اور اردو غزلوں کے اشعار درج کریں جس سے قارئین خود مضامین کی نوعیت کے ساتھ ساتھ غزل کی حقیقت و ماہیئت کو سمجھ سکیں گے۔

حکایت دو گیتی تفسیر ایں دو حرف است
با دشمنان تلطف با دوستان مدارا — حافظ

سالہا دل طلب جام جم از ما می کرد
آنچہ خود داشت ز بیگانہ تمنا می کرد — حافظ

شب تاریک و بیم موج و گردابے چنیں حائل
کجا دانند حال ما سبکساران ساحلہا — حافظ

واعظاں کیں جلوہ بر محراب و منبر می کنند — چوں بخلوت می روند آں کار دیگر می کنند

امید و بیم رسخت آب و نمک اندر حیات ما — نمی بینم چہ بینم ہر کرا مایوس می بینم — آزاد

مردہ شد زندہ کہ ناشاد بد و شاد آمد — زندہ شد مردہ کہ با نالہ و فریاد آمد — آزاد

مباش در پئے آزار ہر چہ خواہی کن — کہ در شریعت ما غیر ازیں گناہے نیست — حافظ

بیا تا گل برافشانیم و مے در ساغر اندازیم — فلک را سقف بشگافیم و طرح نو در اندازیم — حافظ

ہر کس از دست غیر نالہ کند — سعدی از دست خویشتن فریاد — سعدی

بگذار اید کہ بگذارم و آہے بکشم — عمرہا سوختہ ام تا نفسے تافتہ ام — جلال الدین اسیر

کار دشوار نظیری گریہ می آرد مرا　　شاد از تدبیر ہائے ست جیاد من است　　نظیری

موج دریا را بہ ساحل ہم نشینی مشکل است

بیقراراں نذر منزل کردہ اند آرام را

بیدل

شنیدۂ کہ بہ آتش نہ سوخت ابراہیم

ببیں کہ باشرر و شعلہ می توانم سوخت　　غالب

تادل بد نیاد ادہ ام در کشمکش افتادہ ام

اندوہ فرصت یک طرف ذوق تماشا یک طرف　　غالب

فارسی غزلوں کے ان اشعار سے اندازہ ہوتا ہے کہ فارسی میں محض عشق و معشوق ہی نہیں بلکہ حیات و کائنات کے بے شمار مسائل موجود ہیں یہ تو محض چند مثالیں ہیں اگر فارسی دواوین اور کلیات میں ایسے اشعار کی تلاش کی جائے تو بے شمار اشعار نکل کر آئیں گے۔ فارسی کی طرح اردو میں بھی ایسے اشعار کی کمی نہیں یہاں چند نمائندہ شاعروں کی مثالیں درج ہیں ۔

زندگی جام عیش ہے لیکن　　فائدہ کیا اگر مدام نہیں　　ولی

بجز رفاقت تنہائی آسرا نہ رہا　　سوائے بے کسی اب اور آشنا نہ رہا　　عزت

چلی سمت غیب سے اک ہوا کہ چمن سرور کا جل گیا

مگر ایک شاخ نہال دل جسے دل کہیں سو ہری رہی

سراج

کچھ دور نہیں منزل اٹھ باندھ کمر حاتم

تجھ کو بھی تو چلنا ہے کیا پوچھے ہے راہی سے

حاتم

بے فائدہ ہے آرزوئے سیم وزر فغاں
کس زندگی کے واسطے یہ دردِ سر فغاں

فغاں

کہا میں نے گل کا ہے کتنا ثبات — کلی نے یہ سن کر تبسم کیا — میر

اس گلشنِ ہستی کی عجب دید ہے لیکن
جب چشم کھلی گل کی تو موسم ہے خزاں کا

سودا

یہی جانا کہ کچھ نہ جانا ہائے — سو بھی اک عمر میں ہوا معلوم — میر

لے سانس بھی آہستہ کہ نازک ہے بہت کام
آفاق کے اس کارگہِ شیشہ گری کا

میر

سرسری تم جہان سے گذرے — ورنہ ہر جا جہانِ دیگر تھا — میر

یاں کے سپید و سیہ میں ہم کو دخل جو ہے سو اتنا ہے
رات کو رو رو صبح کیا یا دن کو جوں توں شام کیا

میر

نے گل کو ثبات نہ ہم کو ہے اعتبار — کس بات پر چمن ہوسِ رنگ و بو کریں — درد

تردامنی پہ شیخ ہماری نہ جائیو — دامن نچوڑ دیں تو فرشتے وضو کریں — درد

نہ جانے کون سی ساعت چمن سے بچھڑے تھے
کہ آنکھ بھر کے نہ پھر سوئے گلستاں دیکھا قائم

دامِ قفس سے چھوٹ کے پہنچے جو باغ تک — دیکھا جو اس زمین پہ چمن کا نشان نہ تھا — یقین

آشنا ہو چکا ہوں میں سب کا — جس کو دیکھو سو اپنے مطلب کا — تاباں

چلی بھی جا جرس غنچہ کی صدا پہ نسیم — کہیں تو قافلۂ نوبہار ٹھہرے گا — مصحفی

کیا ہنسے اب کوئی اور کیا روسکے　　دل ٹھکانے ہو تو سب کچھ ہو سکے　　میر حسن

نہ چھیڑ اے نکہت باد بہاری راہ لگ اپنی
تجھے اٹھکھیلیاں سوجھی ہیں ہم بیزار بیٹھے ہیں

انشا

اب تو گبھرا کے یہ کہتے ہیں کہ مرجائیں گے
مر کے بھی چین نہ پایا تو کدھر جائیں گے

ذوق

دل کی بیقراری سے ہر طپش زمیں فرسا
بہر خرمن گردوں شعلہ ہر فغاں اپنا

مومن

منت حضرت عیسیٰ نہ اٹھائیں گے کبھی
زندگی کے لیے شرمندۂ احساں ہوں گے

مومن

قید حیات وبند غم اصل میں دونوں ایک ہیں م-
وت سے پہلے آدمی غم سے نجات پائے کیوں

غالب

رات دن گردش میں ہیں سات آسماں　　ہو رہے گا کچھ نہ کچھ گھبرائیں کیا　　غالب

بازیچۂ اطفال ہے دنیا مرے آگے　　ہوتا ہے شب روز تماشہ مرے آگے　　غالب

آج ہے جس کے قدم سے رونق باغ جہاں
کل وہی رخصت ہے رنگ سبزۂ بیگانہ ہے

ناسخ

سفر ہے شرط مسافر نواز بہتیرے　　ہزارہا شجر سایہ دار راہ میں ہیں　　آتش

ڈھونڈو گے اگر ملکوں ملکوں ملنے کو نہیں نایاب ہیں ہم
تعبیر ہے جس کی حسرت و غم اے ہم نفسو وہ خواب ہیں ہم

شاؔد

سنی حکایت ہستی تو در میاں سے سنی — نہ ابتدا کی خبر ہے نہ انتہا معلوم — شاد

خنجر چلے کسی پہ تڑپتے ہیں ہم امیر
سارے جہاں کا درد ہمارے جگر میں ہے — امیر مینائی

صحرا میں میرے حال پہ کوئی نہیں رویا — گر پھوٹ کے رویا تو مرے پاؤں کا چھالا — نظیر

امید و بیم نے مارا مجھے دوراہے پر — کہاں کے دیر و حرم گھر کا راستہ نہ ملا — یگانہ

دھوپ اب تو آن پہنچی جھاڑیوں کے اندر بھی
اب پناہ لینے کو تیرگی کدھر جائے — جمیل مظہری

میں اکیلا ہی چلا تھا جانب منزل مگر — لوگ ساتھ آتے گئے اور کارواں بنتا گیا — مجروح

ہم نے انسانوں کے دکھ درد کا حل ڈھونڈ لیا
کیا برا ہے جو یہ افواہ اڑا دی جائے — جاں نثار اختر

ان اشعار میں نہ تو حسن کی جلوہ سامانیاں ہیں نہ معشوق کی عشوہ طرازیاں اور نہ ہی عشق کی آہ و زاریاں ہیں بلکہ حیات و کائنات کے گوناگوں مسائل کا ذکر ہے پھر یہ کیوں کر کہا جا سکتا ہے کہ اردو غزل میں محض عشق ہے۔ آپ اگر جدید شاعری کا مطالعہ کریں تو جدید غزل گویوں کے یہاں خالص عشقیہ عناصر اور بھی کم ملیں گے اور نئی زندگی کے نت نئے اہم اور پیچیدہ میلانات و مطالبات سے متعلق بلیغ اشارے زیادہ پائیں گے عشق بھی انسانی فطرت کا اہم مطالبہ ہے لیکن یہی پوری زندگی نہیں۔ بعینہٖ غزل میں، عشق ایک موضوع ہے مگر عشق ہی سب کچھ نہیں۔ اس سے پہلے کہ غزل کے مضامین و موضوعات کے سلسلے کی بات آگے بڑھائی جائے جدید غزل کے چند نمائندہ نمونے ملاحظہ ہوں۔

ہمارے گھر کی دیواروں پر ناصرؔ — اداسی بال کھولے سو رہی ہے — ناصر کاظمی

مجھے دشمن سے اپنے عشق سا ہے　　میں تنہا آدمی کی دوستی ہوں　　باقر مہدی

میں بکھر جاؤں گا زنجیر کی کڑیوں کی طرح
دشت میں گونجتی رہ جائے گی جھنکار مری　　ظفر اقبال

دنیا پہ اپنے علم کی پرچھائیاں نہ ڈال　　اے روشنی فروش اندھیرا نہ کر ابھی　　ساقی فاروقی

سوچو تو سلوٹوں سے بھری ہے تمام روح　　دیکھو تو اک شکن بھی نہیں ہے لباس میں　　شکیب جلالی

بے چین بہت پھرنا گھبرائے ہوئے رہنا
اک آگ سی جذبوں میں دہکائے ہوئے رہنا　　منیر نیازی

کتنی دیواریں اٹھی ہیں ایک گھر کے درمیاں　　گھر کہیں گم ہو گیا دیوار و در کے درمیاں　　مخمور سعیدی

چھپا کے رکھ لیا پھر آگہی کے شیشے کو　　اس آئینہ میں تو صورت بگڑتی جاتی ہے　　کشور ناہید

غفلت زدوں کے شہر میں ہشیار کون ہے　　جب ہم ہی سو رہے ہیں تو ہشیار کون ہے　　کمار پاشی

گھر سے مسجد ہے بہت دور چلو یہ کر لیں
کسی روتے ہوئے بچے کو ہنسایا جائے　　ندا فاضلی

میں سچ کہوں گی مگر پھر بھی ہار جاؤں گی　　وہ جھوٹ بولے گا اور لاجواب کر دے گا　　پروین شاکر

سبھوں کو غم ہے سمندر کے خشک ہونے کا
کہ کھیل ختم ہوا کشتیاں ڈبونے کا　　شہریار

کام آساں ہو تو دشوار بنا لیتا ہوں　　راہ چلتا ہوں تو دیوار بنا لیتا ہوں　　شاذ تمکنت

خود سے زیادہ تجھ پہ مجھے اعتماد تھا　　افسوس تو بھی میری حفاظت نہ کر سکا　　محمد علوی

گہرے نیلے پانیوں میں جانے کیا انجام ہو
سانس لے لیں اس جزیرے کی ہوا ہے آخری　　وہاب دانش

بہت سے لوگ ہیں ملتے بچھڑتے رہتے ہیں　　یہ کام پہلے بھی ہوتا تھا اب بھی ہوتا ہے　　مظہر امام

مسلسل دل لہو کرنا جبیں کو بے شکن رکھنا
بہت آساں نہیں سینے میں زخموں کا چمن رکھنا　　صدیق مجیبی

مرے خدا مجھے اتنا تو معتبر کر دے

میں جس مکان میں رہتا ہوں اس کو گھر کر دے — افتخار عارف

ارزاں نہ کرے کوئی متاع سخن کہ ہم — لفظوں کا اعتبار بڑھانے کو آئے ہیں — اختر پیامی

یہ سوچا تھا کہ پتھر بن کے جی لوں — سو اندر سے پگھلتا جا رہا ہوں — سلیم احمد

کچھ اصولوں کا نشہ تھا کچھ مقدس خواب تھے

ہر زمانے میں شہادت کے یہی اسباب تھے

حسن نعیم

یہ سارا جسم تھک کے بوجھ سے دہرا ہوا ہوگا

میں سجدے میں نہیں تھا آپ کو دھوکا ہوا ہوگا — دشینت کمار

چلنے کو چل رہا ہوں پر اس کی خبر نہیں

میں ہوں سفر میں یا مری منزل سفر میں ہے — محی الدین شمیم

چلے تو پاؤں کے نیچے کچل گئی کوئی شئے — نشے کی جھونک میں دیکھا نہیں کہ دنیا ہے — شہاب جعفری

نئی دنیا بنی تو اس کے بالکل مختلف ہوگی

خدا شیشے کا ہوگا اور مخلوقات پتھر کی — شجاع خاور

ہماری موت کوئی حادثہ نہ تھی اظفر

یہ اک رچی ہوئی سازش تھی ورنہ روتا کون — اظفر جمیل

ستم کی انتہا پر چل رہی ہے — یہ دنیا کس خدا پر چل رہی ہے — خورشید اکبر

جنگلوں میں گھومتے پھرتے ہیں شہروں کے فقیہ

کیا درختوں سے بھی چھن جائے گا عالم وجد کا — وہاب دانش

ان حوالوں سے غزل کی وسعت اور مضامین کی نوعیت کا اندازہ بخوبی ہو جاتا ہے کہ غزل میں عشق، معاملات وکیفیات اور واردات عشق کے علاوہ انسانی زندگی کے مسائل دنیا کی بے ثباتی اور اہل دنیا کج روی، زمانے کے حالات، انفرادی واجتماعی زندگی کے تجربات اور

تصوف و اخلاق۔ نفسیات انسانی کے نکات و اشارات، تمدن و معاشرت کے اصول و معاملات جیسے تمام مضامین شامل ہیں بقول فراق :

''غزل انتہاؤں کا ایک سلسلہ ہے A Series of climaxes یعنی حیات و کائنات کے وہ مرکزی حقائق جو انسانی زندگی کو زیادہ سے زیادہ متاثر کرتے ہیں تاثرات کی انہی انتہاؤں یا منتہاؤں کا مترنم خیالات و محسوسات بن جانا اور مناسب ترین یا موزوں ترین الفاظ و انداز بیان میں ان کا صورت پکڑ لینا اس کا نام غزل ہے۔''

(غزل کی ماہیت و ہیئت۔ فراق گورکھپوری)

بہر کیف یہ تو غزل کے سلسلے میں چند وضاحتیں تھیں مگر غزل کی صنف اور اس کی حقیقت و ماہیت کو سمجھنے کے لیے پہلے غزل کی تعریف پھر اس کے اجزائے ترکیبی سے بحث کرنا ضروری ہے۔

غزل کی تعریف کرتے ہوئے اس غلط العام مفروضے کو دہرانا نہیں چاہتا کہ غزل دراصل ''حدیث با زنان کردن است'' غزل کا یہ تصور غلط ہے۔ غزل دراصل مخصوص لفظیات اور علامتوں کے ذریعے حسن و عشق، کیفیات و واردات عشق، اخلاق و تصوف، فلسفہ و حکمت، اسرار و رموز حیات و کائنات کی عقدہ کشائی اور زمانے کے حالات و کوائف بیان کرنے کا فن ہے جس میں حاوی رجحان حسن و عشق کا ہے۔ غزل کی مخصوص لفظیات سے مراد یہ ہے کہ غزل تمام شعری اصناف میں نازک ترین صنف ہے جو نامانوس، ثقیل، ادق، بعید از فہم الفاظ کی متحمل نہیں ہو سکتی۔ غزل کے الفاظ نرم و شیریں، سادہ و دلکش اور موضوع کے اعتبار سے بلند آہنگ بھی ہو سکتے ہیں مگر انداز میں والہانہ پن، بے ساختگی اور آمد کی کیفیت کے ساتھ ساتھ اصل چیز وہ ہے جس کی طرف غالب نے اشارہ کیا تھا۔

ہر چند ہو مشاہدۂ حق کی گفتگو
بنتی نہیں ہے بادہ و ساغر کہے بنا

غزل دراصل رمزیت وایمائیت کا فن ہے اور غزل میں معنوی وسعت و تہہ داری علامتوں کے سبب پیدا ہوتی ہے۔ غزل میں براہ راست باتیں کرنے کا انداز کم ملے گا۔ یہاں باتیں پردے میں ہوتی ہیں اور یہ منزل فنکار کے لیے بڑی کٹھن منزل ہوتی ہے ذرا سی لغزش سے شعر میں ایہام بھی پیدا ہو سکتا ہے اور فنکاری سے شعر میں معنوی وسعت پیدا ہو سکتی ہے۔ غزل کی چند مخصوص علامتیں بھی ہیں مثلاً۔ ساقی، میخانہ اور اس کے لوازمات جیسے جنوں، زنداں، زنجیر۔ بہار و خزاں، گل و بلبل، آشیاں، صیاد، قفس، کارواں، جرس، منزل، دشت و چمن، مقتل، زلف و رخ، گیسو و ابرو، در جاناں، کوئے جاناں، سنگ آستاں، محفل و انجمن، شمع و پروانہ، گردش دوراں، لیلیٰ مجنوں، شیریں فرہاد، کعبہ و بتخانہ، کفر و ایمان، واعظ، شیخ و برہمن، رند و سرمستی، ہوش و مستی، ہجر و صال، حشر و قیامت، آدم و حوا یہ اور ایسی بہت سی علامتیں اپنے مخصوص معانی کے علاوہ سیاق و سباق کے اعتبار سے معانی و مفاہیم کے ہزاروں دروازے وا کرتے ہیں۔ میرا خیال ہے غزل میں علامتوں کے ذریعے جتنا کام لیا جاتا ہے دیگر شعری اصناف میں نہیں لیا جاتا۔ تغزل اور غزل کی زبان غزل کو دیگر اصناف سے ممتاز کرتی ہے۔ تغزل جسے غزل کا ملبوس کہا جا سکتا ہے غزل کی بنیادی ضرورت ہی نہیں بلکہ اس کا حسن اوّل ہے۔ یہ دراصل اس کی خصوصی کیفیت ہے جو شعریت اور وجدان سے مل کر غزل کا سانچہ تیار کرتی ہے۔ یعنی مضامین شعر کچھ ہوں اسلوب شعر یا اسلوب غزل ہمیشہ ایک خاص نوعیت کا ہوگا جس میں ایک مخصوص شعری اور وجدانی کیفیت ہوتی ہے جسے ہم تغزل سے موسوم کرتے ہیں۔ غزل کی زبان کا معاملہ بھی تغزل سے کس حد تک جڑا ہوا ہے۔ یعنی جب تغزل کو ہیت یا اسلوب کی شکل میں دیکھیں گے تو غزل کی زبان میں اس کے ساتھ موافقت ضروری ہوگی لیکن یہ سوال یقیناً اٹھتا ہے کہ مختلف حالات اور مختلف ادوار میں غزل کی زبان تو بدلتی رہتی ہے اور اس تبدیلی کے باوجود تغزل موجود رہا ہے۔ تو سوال یہ ہے غزل کی زبان بدلتے ہوئے حالات میں اپنی کیا نوعیت رکھتی ہے اس سلسلے میں بس اتنا کہنا کافی ہے کہ عہد بہ عہد تبدیلیوں کے مطابق غزل کی زبان بھی تبدیل ہوتی رہتی ہے اور یہ تبدیلی محض

مستحسن ہی نہیں بلکہ غزل کے روشن امکانات کا اشاریہ بھی ہے۔ اسلوب کے سلسلے میں یہ کہا جاتا ہے کہ موضوع کے اعتبار سے اسلوب میں تبدیلی واقع ہوتی ہے مگر غزل میں اکثر یہ دیکھا جاتا ہے کہ موضوع غزل سے متاثر ہوتا ہے۔ مختصراً یہ کہا جاسکتا ہے کہ غزل کی زبان نے ہمیشہ موضوع و اسلوب کی ایک اکائی قائم رکھی ہے اور یہ اس کا بنیادی وصف ہے۔

غزل کے تمام اشعار اپنے طور پر ایک مکمل اکائی ہوتے ہیں چونکہ فکر و احساس اور جذبۂ و تخیل سے بھرپور ہوتے ہیں۔ یہاں کسی خیال کو تکمیل کے ساتھ پیش کر دینا کسی بڑے فنی کارنامے سے کم نہیں۔ ابلاغ و ترسیل تو ہر فن کا جوہر ہوتا ہے مگر غزل میں ابلاغ و ترسیل کا حسن کس قدر نکھر کر سامنے آتا ہے اس کا اندازہ کسی شعر کو پڑھ کر ہی ہو سکتا ہے۔ چند لفظوں میں پورا ایک خیال پیش کرنا اور خیال بھی ایسا کہ ایک شعر مکمل افسانہ معلوم ہو۔ ذرا ان اشعار کو دیکھیے۔

دل پھر طوائف کوئے ملامت کو جائے ہے — پندار کا صنم کدہ ویراں کیے ہوئے — غالب

ہم وہاں ہیں جہاں سے ہم کو بھی — کچھ ہماری خبر نہیں آتی — غالب

میر صاحب زمانہ نازک ہے — دونوں ہاتھوں سے تھامیے دستار — میر

جو تجھ بن نہ جینے کو کہتے تھے ہم — سو اس عہد کو اب وفا کر چلے — میر

یہی جانا کہ کچھ نہ جانا ہائے — سو بھی اک عمر میں ہوا معلوم — میر

سنی حکایت ہستی تو درمیاں سے سنی — نہ ابتدا کی خبر ہے نہ انتہا معلوم — شاد

خرد کا نام جنوں پڑ گیا جنوں کا خرد — جو چاہے آپ کا حسن کرشمہ ساز کرے — حسرت

تو بچا بچا کے نہ رکھ اسے کہ ترا آئینہ ہے وہ آئینہ — کہ شکستہ ہو تو عزیز تر ہے نگاہ آئینہ ساز میں — اقبال

ان تفصیلات سے غزل کی جو مجموعی خصوصیات ابھر کر سامنے آتی ہیں وہ یہ ہیں کہ غزل میں داخلی کیفیات و واردات کی ترجمانی زیادہ ہوتی ہے، غزل میں سوز و گداز اور تاثیر ضروری ہے۔ غزل کی زبان میں نرمیت، ملائمت، شیرینیت اور اسلوب کا سلیس اور سادہ، عام فہم اور دلکش ہونا ضروری ہے، غزل کے لب و لہجے میں بے تکلفی، بے ساختگی ضروری ہے، صداقت، خلوص اور انسانی ہمدردی غزل

کا خاصہ ہے۔ بہر کیف اب تک غزل کی معنوی خصوصیات سے بحث تھی۔ اب ہیئت کے اعتبار سے غزل کے عناصر ترکیبی کو بھی سمجھنا ضروری ہے۔

غزل کے اجزائے ترکیبی میں ۱ مطلع ۲ مقطع ۳ ردیف ۴ قافیہ اور ۵ بحر شامل ہیں۔

غزل کا پہلا شعر جس کے دونوں مصرعے آپس میں ہم ردیف ہوتے ہیں اسے مطلع کہا جاتا ہے۔ مطلع دراصل غزل کی بحر اور آہنگ کو طے کرتا ہے۔ اس کے بعد کے تمام اشعار آپس میں ہم قافیہ وہم ردیف ہوتے ہیں۔ مطلع کے بعد اگر دوسرے شعر کے دونوں مصرعے بھی ہم قافیہ وہم ردیف ہوں تو اسے حسن مطلع کہا جاتا ہے اور غزل کے سب سے عمدہ شعر کو بیت الغزل کہا جاتا ہے۔ غزل کے جس آخری شعر میں شاعر اپنا تخلص استعمال کرتا ہے اسے مقطع کہتے ہیں۔ غزل میں اشعار کی تعداد کم سے کم ۳ اور ۵ ہوتی ہے اور زیادہ سے زیادہ سترہ (اکثر ماہرین یہی مانتے ہیں) اگر اس کے بعد اور اشعار کہنے ہوں تو درمیان میں ایک مطلع کہنا ضروری ہے اس طرح ایک غزلہ اور سہ غزلہ وجود میں آتے ہیں۔ غزل کے اشعار کی تعداد کے سلسلے میں مختلف خیالات ہیں مگر اساتذہ یہ بھی کہتے ہیں کہ مجموعی طور غزل کے اشعار کی تعداد جفت میں ہو تو بہتر ہے۔ غزل میں قافیہ ورد یف کی پابندی کا مطلب یہ ہے کہ مطلع کے علاوہ غزل کے تمام اشعار کے آخری مصرعے میں ایک خاص لفظ (خواہ وہ اسم ہو یا فعل) مکرر آنا اور اس سے پہلے ہم وزن ہم آہنگ الفاظ مکرر آتے ہیں انھیں قافیہ کہا جاتا ہے۔ مثلاً میر کا یہ شعر۔

فقیرانہ آئے صدا کر چلے
میاں خوش رہو ہم دعا کر چلے

اس غزل کی ردیف کر چلے ہے اور قوافی صدا، دعا، ادا، وغیرہ ہیں۔ غزل میں اگرچہ ہیئت کا بھی ایک نیا تجربہ کیا گیا ہے اور غیر مردّف غزلیں بھی کی گئی ہیں مگر ایسا لگتا ہے غزل کی پابندی شائقین غزل کو زیادہ پسند ہیں اس لیے اس طرح کے تجربات مقبول نہ ہو سکے۔

بہر کیف غزل میں ردیف و قافیہ کی پابندی صرف لفظوں کی تک بندی یا ہم آوز و ہم آہنگ الفاظ کو پیش کرنا نہیں بلکہ ردیف و قافیہ ہیئت کے اعتبار سے غزل کا محور ہے بقول مسعود حسین خاں :

"ردیف کا قافیہ سے اتصال غزل کا بڑا نازک مقام ہے۔ بعض اوقات فصاحت و بلاغت کے نازک ترین مرحلوں سے یہاں گزرنا پڑتا ہے۔ محاورات زبان کے لطیف ترین شکلوں کا استعمال اس جگہ ملتا ہے۔ قافیہ اگر اسم ہے تو اضافت اور تراکیب کی اعلیٰ ترین شکلیں یہاں ملتی ہیں۔ اگر فعل ہیں تو اس جگہ کیفیت زبان اور محاورہ کی ساری نزاکتیں ٹوٹ پڑتی ہیں۔"

(مضمون غزل کا فن۔ مسعود حسین خاں)

گویا غزل گو کے لیے ردیف و قوافی کا اختراع ان کے فن کا متقاضی ہے بالخصوص ردیفوں کی اختراع تو مکمل مہارت اور زبان پر دسترس چاہتی ہے کیونکہ رواں دواں اور مترنم ردیفیں افعال سے بنتی ہیں اور افعال کی شکلوں میں اضافہ کرنا مشکل ہے البتہ مرکب اور امدادی افعال سے مدد لی جا سکتی ہے گویا محدود دائرے میں وسعت اور فنکاری زبردست مشق و ریاضت چاہتی ہے۔

بحر دراصل غزل کی زمین کو طے کرتی ہے۔ ردیف اور قافیہ بحر کی ہی ترنگوں اور لہروں پر بل کھاتی اور ابھرتی ہے۔ ردیف اور قافیہ بحر کے تابع ہوتے ہیں اسی سے شعر میں موزونیت شعریت اور موسیقت پیدا ہوتی ہے۔ اس اعتبار سے شاعروں کے لیے بحروں کا انتخاب بھی ایک اہم مرحلہ ہے۔ انھیں تمام مشکل ترین مراحل سے گذر کر غزل روح شاعری بن پاتی ہے۔ غزل میں بحر وزن اور ردیف و قوافی کے سلسلے میں نورالحسن ہاشمی کا خیال ہے کہ :

"شاعری اگر بقول جانسن مترنم خیالات کا اظہار ہے تو غزل سے بہتر کوئی ہیئت اس شعری جذبہ کے اظہار کی نہیں کسی زبان میں غزل سے بہتر ایجاد

نہیں ہوئی اور ممکن بھی نہ تھی۔ کیونکہ قوافی کی کثرت جتنی ہماری زبان
میں ہے کسی دوسری زبان میں نہیں مصرعوں میں بحر کی یکسانی، قافیوں کی
تکرار آخر میں ردیف کی وجہ سے صوتی ہم آہنگی یہ سب مل کر غزل کی
ساخت میں خود ہی تال و سر، نغمہ وصوت کی خوش آہنگ لے پیدا کر دیتے
ہیں۔ ایسی شعر نوازی پھر کسی موسیقی کے ساز یا گویے کی راگ کی محتاج
نہیں رہ جاتی۔ دنیا کی کسی زبان کی شاعرانہ لے کو لیجئے تقریباً سب کسی نہ
کسی راگ کے سہارے چلتی نظر آئیں گی۔ لیکن ہماری غزل اپنی ساخت
کے اعتبار سے خود ہی ایسی چیز ہے جو آدمی کو مترنم بنانے، گانے، یا گنگنانے
پر مجبور کر دیتی ہے۔ محض اس کا پڑھ لینا ہی نغمہ نوازی کو مائل کر دینے کے
لیے کافی ہے یہ غزل کی بہت بڑی خوبی اور بڑی خصوصیت ہے۔"

(مضمون: غزل کا نیا رنگ ترنم۔ نورالحسن ہاشمی)

غزل کی ہیئت کی اس بحث سے یہ واضح ہوتا ہے کہ غزل کی ہیئت بھی اپنے چند امتیازی اوصاف کے سبب مقبول و محبوب رہی ہے۔

ان تفصیلات کے بعد غزل کے عروج وارتقا کا اجمالی جائزہ پیش کرنا بھی ضروری معلوم ہوتا ہے کہ تاکہ غزل کے نشیب و فراز کے مراحل اور اس کے مختلف رنگ وآہنگ کا پتہ چل سکے۔ اردو غزل کے ابتدائی سفر میں جو نام ہمارے سامنے آتے ہیں ان میں سلطان محمد قلی، سلطان محمد قطب شاہ، خاکی، نوری اور غواصی اہم ہیں جن کی شاعری غزل کے رنگ ڈھنگ کے ابتدائی نقوش معلوم ہوتے ہیں ان کی زبان یوں تو خالص دکنی تھی اگر انھیں نقش اول تسلیم بھی کرلیں تو نقش اول تو ہمیشہ تراش وخراش کا محتاج ہوتا ہے جو بعد میں نکھر کر اپنی شناخت بناتا ہے۔ یہاں صرف دو مثالیں ملاحظہ ہوں ~

پیاسا ہوں حضرت کے ہت آب کوثر	تو شاہاں اپر مجھ کلس بنایا	سلطان محمد قلی
پیا سانولا من ہمارا بھلایا	نزاکت عجب سبز رنگ میں دکھایا	محمد قطب شاہ

لیکن دوسری طرف یہ بھی حقیقت ہے کہ اردو غزل کو پہلی دفعہ ہیئیتی سطح پر ولی دکنی نے ہی مرتب و مزین کیا اور اس صنف کے لیے مستقبل کی راہیں کھول دیں اسی لیے انھیں اردو غزل کا "ابوالآباء" کہا جاتا ہے۔ ولی نے جس انداز سے زبان ریختہ میں غزل گوئی کی کہ غزل ایک ہی جست میں دکن سے شمال کا سفر طے کر لیتی ہے اور شمالی ہند میں تو حال یہ ہوا کہ غزل کا ڈنکا ہر چہار جانب بجنے لگا۔ ولی کے ہم عصر دکنی شعرا میں سراج، داؤد، عزلت اور عاجز خصوصیت سے قابل ذکر ہیں جنھوں نے خالصتاً دکنی زبان استعمال نہیں کی بلکہ ان کی زبان پر شمالی ہند کے اثرات زیادہ نظر آتے ہیں شمالی ہند میں پہلے دور کے شاعروں میں خان آرزو، شرف الدین مضمون، یکرنگ، آبرو، فغاں، شاکر، اور شاہ حاتم وغیرہ اہم ہیں جنھوں نے ولی کی پیروی میں غزل کی صنف میں طبع آزمائی کی اور غزل میں صنعت کاری کی ایسی ہوڑ مچی کے اردو شاعری بدنام بھی ہوئی۔ لیکن یہ ایہام گوئی کے نام سے ایک ایسا وقتی رجحان تھا جسے خود اس عہد کے شاعروں نے بعد کو ترک کر دیا۔ اس کے بعد غزل کا وہ دور سامنے آیا جسے عہد زرّیں کے نام سے یاد کرتے ہیں یعنی میر و سودا کا عہد۔ اس عہد میں غزل کی صنف نے خوب خوب ترقی کی۔ میر نے غزل کو غزل نے میر کو لافانی بنادیا۔ خواجہ میر درد نے اس عہد میں غزل کو ایک اور لب و لہجہ عطا کیا اس طرح اس عہد کی غزل سادگی، سلاست، تصوف، داخلی اور وجدانی کیفیات کی ترجمانی وغیرہ نے غزل کو دلکش و دلپذیر بنادیا۔ پھر غالب اور مومن کے عہد میں غزل نے اپنے اندر وسعت پیدا کی مضامین میں جدت و ندرت نظر آنے لگی عشق و محبت اور فکر و فلسفہ کی آمیزش نے غزل کو مئے دوآتشہ بنادیا۔ غالب و مومن تک غزل کے ارتقائی سفر میں مصحفی انشا جرات آتش و ناسخ وغیرہ شریک رہے جس کے درمیان کچھ معرکے بھی ہوئے کچھ بے راہ روی پیدا ہوئی اور کچھ مثبت انداز فکر اختیار کیا گیا۔ اس طرح دہلی دبستان سے الگ لکھنوی دبستان نے اپنی ایک شناخت قائم کی جہاں داخلیت کے بجائے خارجیت پر زور ملتا ہے نتیجہ یہ ہوا کے غزل کے وہ اوصاف جو عہد میر نے غزل کو بخشے تھے غزل ان سے محروم ہوتی ہوئی نظر آتی ہے۔ لیکن مختصر عرصے میں ہی غزل کی عزت و

عظمت کو غالبؔ نے سنبھالا دیا اس طرح غالبؔ میرؔ کے بعد اردو غزل کا دوسرا نقطۂ عروج بن کر سامنے آئے۔ انھوں نے غزل کو اس قدر نیا پن دیا کہ وہ مایہ ناز صنف سخن بن گئی۔ میرؔ نے اگر ایک طرف غزل کو زمین سے جوڑنے کی کوشش کی اور واردات قلب کے اظہار کا ذریعہ بنایا تو غالبؔ نے اس میں فلسفۂ حیات و کائنات کا رنگ بھر کر بے مثال اور لازوال کر دیا۔ اور مومنؔ نے خیالات کی نزاکت کے ذریعے اپنی شناخت بنائی۔ ذوقؔ نے غزل میں دقیق مضامین کی روایت کا آغاز کیا اور زبان کی شگفتگی پر خصوصی توجہ دی۔ بہادر شاہ ظفرؔ نے اثر انگیزی کے ساتھ مخصوص لب و لہجے میں کیفیات دل بیان کیا۔

اس سے قبل کہ اردو غزل اپنا ارتقائی سفر طے کرتی ہوئی شاعر مشرق محمد اقبالؔ تک پہنچے دو اہم ناموں کا تذکرہ ضروری اور لازمی ہے اور وہ نام ہیں داغؔ دہلوی اور امیر مینائیؔ جن کی غزلوں کی بعض دیگر خصوصیات کے ساتھ ساتھ ایک بڑی خصوصیت یہ ہے کہ ان کے یہاں اردو غزل کی تاریخ میں شاید پہلی مرتبہ دہلی اور لکھنؤ کے مزاج شعری کا امتزاج ملتا ہے۔ اقبال کو عام طور پر نظم کا شاعر سمجھا گیا لیکن حقیقت تو یہ ہے کہ ان کی غزلیہ شاعری بھی اپنے اندر وہی نکتہ سنجی رکھتی ہے جو نظم میں اقبالؔ کی خاصیت ہے۔ اس دور کے بعد جگرؔ، اصغرؔ، فانیؔ، حسرتؔ اور شادؔ اہم شاعر ہیں بعد ازاں فراقؔ اردو غزل کی دنیا میں ایک نئی آواز کے ساتھ ظاہر ہوتے ہیں۔ اس آواز کے ساتھ ناصرؔ کاظمی کا حزن شامل ہوتا ہے۔ اور فیضؔ کی انقلابی لے اور پھر آگے بڑھ کر مجروحؔ کا تغزل، مجازؔ کی انقلابیت، سردار جعفریؔ اور پرویز شاہدی کی بلند آہنگی۔ پھر ۶۰ء کے بعد غزل کا لہجہ یکسر تبدیل ہوتا ہے اور یہ عہد نو کے تقاضوں کا استقبال کرتی ہے۔ ان میں حسن نعیم، شاذ تمکنت، منیر نیازی، شہرت بخاری، اور فراز، ظفر اقبال، شکیب جلالی، جون ایلیا، بانیؔ، مظہر امامؔ، شہریار، مخمور سعیدی، سلطان اختر، صدیق مجیبی، عرفان صدیقی، حسین تابش، باقر مہدی، ساقی فاروقی، مظفر حنفی، کشور ناہید، پروین شاکر، کمار پاشی، وہاب دانش، افتخار عارف، پرکاش فکری اور بہت سارے دوسرے نام غزل کو نئے تجربات اور نئے ذائقے سے روشناس کراتے ہیں۔

مثنوی

شعری اصناف میں مثنوی کا دامن سب سے زیادہ وسیع ہے اور بالاتفاق رائے اردو میں بیانیہ شاعری کی معراج مثنوی کو تسلیم کیا گیا ہے۔ مثنوی میں افسانویت اور شعریت بیک وقت دونوں موجود ہیں۔ اس میں مسبوط و منظم خیالات، کیفیات، احساسات اور تاثرات و واقعات پیش کرنے کی سب سے زیادہ گنجائش ہے اس لئے اصناف شاعری میں مثنوی کو اہم مقام حاصل ہے۔ اردو شاعری میں مثنوی کی قدامت واوّلیت مسلم ہے اسی سے اردو میں منظوم داستانوں کا آغاز بھی ہوتا ہے جو دراصل تہذیبی اور معاشرتی زندگی کا اشاریہ ہے۔

لفظ ''مثنوی'' یوں تو عربی لفظ ہے حالانکہ عربی ادب میں اس طرح کی کوئی صنف رائج نہیں رہی البتہ اردو مثنوی فارسی مثنوی کے تتبع میں شروع ہوئی اور حقیقت یہ ہے کہ فارسی میں مثنوی کو خاصی مقبولیت حاصل ہوئی۔ فارسی کی بہت سی مثنویاں آج بھی عالمی ادب میں اپنا مقام رکھتی ہیں۔ مثلاً ''شاہنامہ فردوسی''، ''مثنوی معنوی''، ''بوستان سعدی'' وغیرہ فارسی میں مثنویوں کے عروج کا ایک خاص دور رہا ہے جس میں صنف مثنوی نے خوب خوب داد حاصل کی اور اپنا سکہ اس طرح جمایا کہ غزل کی مقبولیت سے بھی اس پر کوئی آنچ نہیں آئی۔ اور اردو میں بھی شاعری کی ابتدا مثنویوں سے ہی ہوتی ہے۔ اردو زبان کے فروغ وارتقا میں جن صوفیائے کرام کا نام آتا ہے۔ انھوں نے پیغام رسانی، درس و تدریس اور اخلاقی نصیحت کے لئے اسی صنف سخن کا سہارا لیا۔ ان میں ادبی خوبیاں اگرچہ کم ہیں مگر ابتدائی نقوش ہونے کی

وجہ سے ان کی اہمیت سے انکار ممکن نہیں۔

جہاں تک لفظ "مثنوی" کے لغوی معنی کا تعلق ہے تو اتنا واضح ہے کہ "مثنوی" عربی لفظ ضرور ہے مگر اس کا تعلق عربی کی کسی صنف سے نہیں۔ مثنوی چونکہ لفظ مثنیٰ سے ماخوذ ہے جس کا لفظی معنی "دو دو کیا گیا" نقل کے مطابق اصل "جوڑ۔جوڑ" کے ہیں۔ اس معنی کی مناسبت مثنوی کی ہیئت سے ہے۔ مثنوی کی ہیئت یہ ہے کہ اس کے دونوں مصرعے ہم قافیہ ہوتے ہیں اور حسبِ ضرورت قوافی تبدیل ہوتے رہتے ہیں۔ اس صنف میں اشعار کی تعداد متعین نہیں۔ عموماً مثنویاں طویل ہوتی ہیں جن میں ہزاروں اشعار ہوتے ہیں اور اشعار مسلسل ہوتے ہیں جس میں کوئی ہیئتی رکاوٹ نہیں ہوتی نظم کی طرح بند و قوافی کی تقسیم تسلسل کو روکتی نہیں بلکہ مثنوی میں مسلسل اشعار کے سبب نثری داستان کی طرح ربط و تسلسل قائم رہتا ہے۔ مثنوی کی یہی خوبی بیانیہ شاعری میں ممتاز بناتی ہے۔ مثنوی کی اسی ہیئتی خصوصیات اور موضوعی وسعت کے پیش نظر احسن مارہروی لکھتے ہیں:

> "نظم کی تمام اصناف میں مثنوی ایک خاص حیثیت رکھتی ہے۔ اس کی وسعت، اس کی ہمہ گیری اور اس کے فوائد سب سے زیادہ اور سب پر حاوی ہیں۔ جذباتِ انسانی، مناظر قدرت، تاریخی واقعات جس خوش اسلوبی اور روانی سے مثنوی میں سما سکتے ہیں ان کی اتنی گنجائش کسی صنف سخن میں نہیں۔ زندگی کے تمام سوانح رزمیہ ہوں یا تاریخی، عشقیہ ہوں یا اخلاقی، فلسفیانہ ہوں یا افسانہ، غرض کہ تخئیل کی کھپت مثنوی میں ہوتی ہے۔ اس آسانی اور وسعت کا سبب یہ ہے کہ مثنوی میں بہ لحاظ قافیہ و ردیف ہر شعر جداگانہ ہوتا ہے۔ قصیدہ و غزل کی طرح ایک ہی قافیہ پر اس کی بنیاد نہیں ہوتی۔ اشعار کی تعداد بھی محدود

نہیں۔ ایک سے ہزار بلکہ لاکھوں تک اختیار ہے۔"

(مقدمہ کلیات ولی۔ احسن مارہروی ص ۷۷)

مثنوی کے موضوعات میں رزم و بزم، حسن و عشق، تہذیب و اخلاق، تصوف و فلسفہ، تاریخ و سوانح سب شامل ہیں۔ لیکن اردو میں عشقیہ مثنویاں زیادہ لکھی گئیں جن میں مافوق الفطری عناصر زیادہ ابھر کر سامنے آئے اور جدید دور میں قومی، ملی، ملکی اور سماجی مسائل پر بھی مثنویاں لکھی گئیں ہیں۔

جہاں تک مثنوی کے لوازمات و مبادیات کا سوال ہے تو یہ امر ملحوظ نظر رہنی چاہئے کہ شروع میں داستانی رنگ، قافیہ کی پابندی اور ربط و تسلسل کو ہی اہمیت دی گئی لیکن تبدریج شاعروں کے تجربے نے اس میں بہت سی چیزیں شامل کرلیں مثلاً حمد، نعت، منقبت، مدح حاکم، مدح شعر اور دعا وغیرہ کو مثنوی کے اجزائے ترکیبی میں شمار کیا جانے لگا لیکن ابتدا سے اب تک کی مثنویوں کا جائزہ لیا جائے تو معلوم ہوتا ہے کہ تمام مثنویوں میں ان اجزا کا اہتمام نہیں کیا گیا ہے لہذا مثنوی کے اصل ارکان میں یہ شامل نہیں۔ پروفیسر محمد عتیق نے اس سلسلے میں لکھا ہے کہ :

> "حقیقت تو یہ ہے کہ مثنوی نگار شعرانے صرف بیان واقعات، قصہ اور اس قصہ میں ابتدا، منتہا اور اختتام کو ملحوظ رکھا ہے۔ اب اس کو چاہے ارکان مثنوی سمجھا جائے یا مثنوی کے لوازمہ۔"

(اردو مثنوی کا ارتقا۔ شمالی ہند میں ص ۲۰)

حالی جو اردو ادب میں اصول تنقید کے بانی ہیں "مقدمہ شعر و شاعری" میں مثنوی پر تنقیدی نگاہ ڈالتے ہوئے انھوں نے مندرجہ ذیل اصول قائم کئے ہیں :

"۱۔ ربط کلام ؛ جو کہ مثنوی اور ہر مسلسل نظم کی جان ہے۔

۲۔ جو قصہ مثنوی میں بیان کیا جائے اس کی بنیاد ناممکن اور فوق العادت باتوں پر نہ رکھی

جائے۔

۳۔ انتہا درجہ کا مبالغہ بھی اس سے زیادہ نہیں ہونا چاہئے کہ جو کسی چیز کی تعریف یا مدح یا ذم میں کہا جائے۔ گو وہ اس چیز کے حق میں صحیح نہ ہو مگر کسی چیز پر صادق آسکتا ہو، نہ یہ کہ دنیا میں کوئی چیز اس کی مصداق نہ ہو۔

۴۔ مقتضائے حال کے مطابق کلام ایراد کرنا چاہئے۔ خاص کر قصے کے بیان میں ایسا ضروری ہے۔

۵۔ جو حالت کسی چیز یا کسی مکان یا کسی شخص وغیرہ کی بیان کی جائے وہ لفظاً و معناً نیچر اور عادت کے موافق ایسی ہونی چاہئے جیسے فی الواقع ہوا کرتی ہے۔

۶۔ قصہ میں ایسی بات کا لحاظ رکھنا بھی ضروری ہے کہ ایک بیان دوسرے بیان کی تکذیب نہ کرے۔

۷۔ قصے کے ضمن میں کوئی بات ایسی نہ کی جائے جو تجربہ اور مشاہدہ کے خلاف ہو۔

۸۔ قصے میں ان ضمنی باتوں کو جو صاف صاف کہنے کی نہیں، رمز و کنایہ میں بیان کرنا ضروری ہے۔"

(مقدمہ شعروشاعری ص ۲۷۵)

حالی کے بعد شبلی نے مثنوی کو تنقیدی نظر سے دیکھا اور شعر العجم جلد چہارم میں درج ذیل اصول وضع کئے۔

"(۱) حسن ترتیب (۲) کیریکٹر (۳) کیریکٹر کا اتحاد (۴) واقعہ نگاری۔ (الف) واقعہ نگاری کا کمال یہ ہے کہ جس چیز کا بیان کیا جائے کہ جس طرح ایک ماہر فن کرتا ہے، یعنی اس کی تمام اصل خصوصیات و جزئیات بیان کی جائیں۔ (ب) واقعہ نگاری میں جزوی باتوں کو نظر انداز نہ کیا جائے۔ (ج) واقعہ نگاری میں ایسی کوئی بات نہ آئے جس

سے واقعہ ناممکن یا مشکوک ہو جائے۔"

(شعر العجم جلد چہارم ص ۴۔۲۰۱)

حالیؔ اور شبلیؔ کے یہ وضع کردہ اصول تشنہ ہیں چونکہ ان میں جذبات نگاری اور زبان وبیان یا اسلوب کو نظر انداز کیا گیا ہے۔ حالانکہ مثنوی کے لئے یہ لازمی عنصر ہے۔ البتہ گیان چند جین نے اپنی کتاب میں مثنوی کی جن خوبیوں کو گنایا ہے اور ان کی روشنی میں جو اصول وضع کئے ہیں وہ یقیناً قابل غور ہیں۔ گیان چند کے مطابق مثنوی کی مندرجہ ذیل خوبیاں ہیں۔

(۱) حسن تعبیر (۲) زبان وبیان (۳) کردار نگاری (۴) منظر نگاری (۵) جذبات نگاری (۶) ہم عصر تہذیب کی مرقع کشی۔"

(اردو مثنوی شمالی تہذیب ص ۸۰۔۸۷)

گیان چند جین نے جن عناصر کا ذکر کیا ہے وہ یقیناً مثنوی کی تخلیق کی روح ہیں۔

اردو میں مثنوی نگاری کی ابتدا دکن سے ہوتی ہے اور حقیقت یہ ہے کہ دکنی دور مثنوی کا ہی دور ہے۔ ولیؔ سے قبل دکن میں بے شمار مثنویاں لکھی گئیں جن میں کچھ کی حیثیت محض ابتدائی نقوش کی ہے تو چند مثنویاں نہایت ہی اعلیٰ پیمانے کی ہیں۔ دکن کی سب سے قدیم مثنوی "کدم راؤ پدم راؤ" ہے جس کے مصنف فخر دین نظامی ہیں۔ اس کے بعد اشرف بیابانی کی مثنوی "نوسرہار" فیروز بیدری کی "پرت نامہ" اس کے بعد شیخ بہار الدین، سید ہاشم، شمس العشاق میراں جی وغیرہ کی مثنویاں صوفیانہ رنگ میں ڈوبی ہوئی ہیں۔ اس کے بعد قلی قطب شاہ کے درباری شاعر ملا وجہی کی مثنوی "قطب مشتری" کو کافی شہرت ملی پھر اس کے بعد ادبی مثنویوں کا ایک طویل سلسلہ نظر آتا ہے۔ ان میں غواصی کی "سیف الملک وبدیع الجمال" اور "طوطی نامہ" مقیمی کی "چندربدن مہیار" امین کی "بہرام وحسن بانو" ملک خوشنود کی "ہشت بہشت" ابن نشاطی کی "پھول بن" نصرتی کی "گلشن عشق" اور "علی نامہ" طبعی کی "بہرام وگل اندام" ہاشمی کی "یوسف زلیخا" رستمی کی "خاور نامہ" وغیرہ دکن کی مشہور مثنویاں

ہیں ان میں سے بیشتر ایسی مثنویاں ہیں جن میں فوق الفطری عناصر کی کار فرمائی ہے اور چند ایسی بھی ہیں جن میں قصے کے پیرائے میں جذبات نگاری کی گئی ہے۔ بہر کیف دبستانِ دکن کی ان مثنویوں میں کہیں ایران اور اسلامی روایات کا رنگ ملتا ہے تو کہیں ہندوستانی فضاء یہاں عشقیہ، تاریخی، رزمیہ، متصوفانہ ہر رنگ کی مثنوی موجود ہے۔

شمالی ہند میں مثنوی نگاری کے جائزے کے لئے اسے دو حصوں میں تقسیم کر کے دیکھا جاسکتا ہے۔ دلّی اسکول اور لکھنؤ اسکول، دلی اسکول میں مثنوی نگاری کے سلسلے میں سب سے پہلا نام جعفر زٹلی کا آتا ہے بقول گیان چند:

"دلّی میں مثنوی نگاری کی ابتدا کا شرف بدنام شاعر جعفر زٹلی کو ہے۔ اس کا زمانہ ۱۶۵۸ء تا ۱۷۱۳ء ہے۔"

(رسالہ نگار۔ اصناف سخن نمبر ص ۷۷)

گیان چند جین نے زٹلی کی دو مثنویوں "ظفر نامہ اورنگ زیب" اور "طوطی نامہ" کا ذکر کیا ہے۔ اس کے بعد فائز کا نام آتا ہے جس نے مختصر مثنویاں لکھیں۔ فائز کے بعد آبرو، ذکی، فضائل علی خان کا نام آتا ہے۔ بعد ازاں عہد میر سودا میں مثنوی میں خوشگوار تبدیلی آتی ہے۔ میر کی مثنویوں میں "شعلہء عشق" کے علاوہ کسی میں طلسمات کی دنیا نظر نہیں آتی۔ ان کی دیگر مثنویوں میں سماجی اور معاشرتی فضا نظر آتی ہے۔ ان کی مثنویوں میں "معاملات عشق"، "اعجاز عشق"، "جوش عشق" وغیرہ کے علاوہ چھوٹی چھوٹی مثنویاں مثلاً "گھر کا حال"، "شکار نامہ"، "بے ثباتی دنیا" وغیرہ ہیں۔ سودا نے بھی مثنویاں لکھیں جو مدحیہ اور ہجویہ مثنویاں ہیں۔ میر و سودا کے بعد میر سوز، میر اثر، جعفر علی خان حسرت، انشا، رنگین، مومن، داغ وغیرہ کے نام ہیں۔

دبستان لکھنو میں دراصل مثنوی کا عروج ہوتا ہے۔ اس عہد کے ابتدائی مثنوی نگاروں میں مصحفی کا نام نمایاں ہے جن کی مثنویوں کی تعداد تقریباً دس ہیں ان میں "بحر المحبت" کو شہرت ملی۔ اس ابتدائی دور میں مرزا علی لطف کی مثنوی "نیرنگ عشق" کا نام آتا

ہے۔ یوں تو ابتدائی عہد میں عیش، اختر، ناسخ، میر جعفر، فصیح، اشک وغیرہ کے نام بھی آتے ہیں جنھوں نے محض طبع آزمائی کے لئے مثنویاں لکھیں۔

لکھنو میں مثنوی کا معیار دور متوسط میں عروج کو پہنچتا ہے جب میر حسن کی مثنوی "سحر البیان" دبستان دلی میں مقبولیت حاصل کر چکی تھی۔ بقول پروفیسر سروری:

> "متوسط دور میں مثنوی کا معیار لکھنو میں دراصل میر حسن کی مثنوی "سحر البیان" کے لکھے جانے کے بعد بلند ہوا۔ حسن اتفاق سے یہ مثنوی لکھنو کے ادبی ارتقا کے ابتدائی زمانہ میں لکھی گئی اور اس لئے بعد کے مثنوی نگاروں کے سامنے ایک بلند معیار قائم ہو گیا۔ اس معیار تک پہنچنے کی اکثروں نے سعی کی لیکن وہاں تک نہ پہنچ سکے۔"
>
> (اردو مثنوی کا ارتقا۔ ص ۱۲)

میر حسن سے پہلے شمالی ہند میں غزل کے فروغ کا دور تھا اور مثنوی کو غزل کے مقابلے میں قبول عام کم حاصل ہوا تھا۔ میر حسن نے بے نظیر اور بدر منیر کی داستان کو نظم کا جامہ پہنا کر اعلیٰ درجے کی بیانیہ شاعری کی بنیاد ڈالی اور اردو شاعری کے لئے نیا میدان مہیا کیا۔ چنانچہ "سحر البیان" کے بعد منظوم قصوں کو وہ قبول عام حاصل ہوا کہ دلی اور لکھنو دونوں مرکزوں میں خاص اہتمام و شوق سے قصے نظم کے جانے لگے۔ زیادہ عرصہ نہ گذرنے پایا تھا کہ "گلزار نسیم"، "زہر عشق" اور "طلسم الفت" جیسے طویل منظوم قصے سامنے آگئے چنانچہ شمالی ہند میں افسانوی مثنویوں کے قبول عام کا دور دراصل "سحر البیان" کے بعد شروع ہوتا ہے۔

"دبستان لکھنو" میں دیا شنکر نسیم کی مثنوی "گلزار نسیم" نے بھی شہرت حاصل کی اور دبستان لکھنو کو دلی کے مقابل لا کھڑا کیا۔ "گلزار نسیم" دبستان لکھنو کا اہم ترین کارنامہ ہے۔ پنڈت دیا شنکر نسیم کے زمانے میں لکھنو کی شائستہ و شستہ سماجی و ادبی زندگی سر تا سر مرصع

کاری اور تکلف سے عبارت تھی۔ جگہ جگہ شعر و شاعری کی محفلیں گرم تھیں اور ان میں صنائع بدائع اور دیگر شعری نزاکتوں کے چرچے ہوتے تھے۔ دیا شنکر نسیم نے اپنی ذہانت، ذکاوت، طباعی اور فطری ذوق شعر سے رعایت لفظی اور تشبیہ و استعارہ وغیرہ کے استعمال سے لکھنو کے آراستہ و پیراستہ انداز میں معنویت پیدا کر کے چار چاند لگا دئے۔ تشبیہ و استعارہ کی وجہ سے گلزار نسیم کے بیانات میں اختصار پیدا کیا جا سکا اور اختصار کی سب سے بڑی خوبی ہے۔

اردو کی ان اہم مثنویوں کے جائزے سے اندازہ ہوتا ہے کہ اردو میں مثنوی نگاری کی مستحکم اور طویل روایت رہی ہے اور اس صنف کو جتنی مقبولیت حاصل ہوئی ہے وہ اردو شاعری میں غزل کے بعد اس صنف کو حاصل ہوئی۔ غزل کی مقبولیت، رنگینی بیان، شیرینی زبان، موضوعات کا تنوع، اسرار و رموزِ حیات و کائنات کی ترجمانی، اختصار و ایجاز سے بھرپور تغزل کے سبب ہے اور مثنوی کی مقبولیت کا اہم راز داستانی عنصر کی دلکشی اور دلچسپی میں پنہاں ہے۔ غزل اختصار کے سبب آسانی سے پڑھی جاتی ہے۔ اور مثنوی اپنے داستانی عناصر اور اندازِ بیان کی دلکشی قاری کو پڑھنے پر خود مجبور کرتی ہے۔ اس لئے ذہنی تلذذ جو انسان کی جبلی خواہش ہے اس کی تکمیل میں مثنوی بہ نسبت غزل کے زیادہ معاون رہی ہے۔ اس کے علاوہ بعض مثنویوں میں غزل جیسی صفات بھی موجود ہیں۔ اختصار و ایجاز کی مثالیں بھی مل جاتی ہیں اور بعض مثنویوں کے اشعار ایسے بھی ہیں کہ اگر ان کو مثنوی سے الگ کر کے پیش کیے جائیں تو تغزل کا لطف دیتے ہیں۔ موضوعات کی سطح پر بھی مثنوی میں تنوع موجود ہے۔ حسن و عشق، رزم و بزم، حرب و ضرب، اخلاق و تصوف اور رموز و اسرار یہ سبھی کچھ مثنویوں میں موجود ہیں اس لئے مثنویوں کی مقبولیت میں اضافہ ہوتا رہا۔ دورِ جدید کی مثنویاں اس صنف کو مزید تنوع بخشتی ہیں۔ جدید مثنویوں میں بعض صنفی اور فنی لوازمات کو نظر انداز کر کے صرف ہیئت کو ملحوظ رکھا گیا ہے اور قصہ کہانی کے بجائے عقل و فکر پر اس کی بنیاد استوار کی گئی۔ اس ضمن میں اقبال کی مثنوی، ''ساقی نامہ'' کا نام لیا جا سکتا ہے۔ اس کے علاوہ

اور بھی کئی مثنویاں سامنے آتی ہیں جنھیں مثنوی کے زمرے میں رکھا جاسکتا ہے۔ مثنوی میں اس طرح کی جدت اس بات کا اشارہ یہ ہے کہ آج بھی اس صنف کو ناقابل اعتنا نہیں سمجھا گیا۔ مگر حقیقت پھر بھی یہ ہے کہ مثنوی بنیادی طور پر منظوم داستان کی حیثیت سے ہی پہچانی جاتی ہے بہ حیثیت منظوم داستان مثنوی یقیناً نہایت وقیع صنف ہے۔ اس میں تہذیبی اور تمدنی زندگی کے بے شمار آثار محفوظ ہیں جو نہ صرف ادب کے لئے بلکہ تہذیبی تاریخ کے نقطہ نظر سے بھی بہت اہم ہے۔

مرثیہ

رثائی شاعری میں اردو مرثیہ کو فنی نقطۂ نظر سے ایک خاص عظمت و وقار حاصل ہے کیونکہ صرف اردو کو یہ فخر و امتیاز حاصل ہے کہ اس نے مرثیہ کو ایک منفرد صنف سخن کی حیثیت سے متعارف کرایا، اس کے فنی اور ہیئتی لوازمات کا تعین کیا اور دنیا کے شاعری میں رزمیہ نظم نگاری کا بہترین نمونہ پیش کیا۔ اردو کی بیشتر اصناف شاعری فارسی شاعری کی مرہون منت ہیں۔ لیکن صرف مرثیہ ایسی صنف ہے جس نے ہندوستان کی سرزمین میں نشوونما پائی اور پروان چڑھی۔ اس کا قطعی یہ مطلب نہیں کہ فارسی اور عربی میں رثائی شاعری موجود نہیں تھی۔ عربی و فارسی میں رثائی شاعری کے بہت سے نمونے موجود ہیں۔ لیکن ان کی نوعیت جداگانہ ہے۔ اول تو یہ کہ ان ادبیات میں رثائی شاعری کے لیے کوئی صنف و ہیئت متقرر نہ تھی رثائی شاعری تو دراصل انسان کے سب سے بڑے غم اور صدمہ و الم کا بیان ہے اور آپ جانتے ہیں کہ دنیا میں موت سے بڑھ کر اور کوئی غم نہیں اور انسان غم کا اظہار مختلف طریقوں سے کرتا رہا ہے۔ لیکن نفسیاتی نقطۂ نظر سے غم کے اظہار کا سب سے مناسب اور عمدہ طریقہ یہ ہے کہ دوسروں کو اس میں شریک کیا جائے کیونکہ دوسروں کو شریک بنا کر ہی غم کو ہلکا کیا جاسکتا ہے اور دوسرا طریقہ یہ ہے کہ مرنے والے کے اوصاف حمیدہ کو بیان کر کے صبر کی راہ تلاش کی جائے۔ انسانی غم کے اس پہلو کو نظر میں رکھیں اور شاعری کی ان بنیادی خصوصیات پر غور کریں کہ وسائل اظہار میں شاعری ہی سب سے بہتر اور موثر وسیلہ

اظہار ہے۔ انسان کی داخلی کیفیات اور کوائف کو جس دلگیری اور اثر پذیری سے شاعری بیان کر سکتی ہے نثر میں ممکن نہیں۔ ان حقائق کے پیشِ نظر رثائی شاعری کی ابتدائی کڑیوں کی تلاش کی جا سکتی ہے۔ صرف اردو اور عربی و فارسی کی بات نہیں بلکہ عالمی ادبیات میں اس کی تلاش و جستجو کی جائے تو خاطر خواہ نتائج برآمد ہو سکتے ہیں۔ شاعری کی ابتدا انسانی جذبات کے اظہار کے طور پر ہوتی ہے۔ لہذا ہر ادب کی شاعری میں ایسے سانحے اور موت کے صدمۂ جانکاہ پر شاعروں نے ضرور کچھ نہ کچھ لکھا ہوگا۔ عربی و فارسی شاعری میں رثا کی جو روایتیں موجود ہیں اس کی نوعیت اسی طرح کی ہے۔ یہاں کسی کی موت پر اظہار رنج و غم سے متعلق اشعار مختلف ہیئتوں میں موجود ہیں اور پوری فنی خصوصیات کے ساتھ مثلاً عربی مراثی اپنے سوز و گداز اور قوتِ تاثیر، جوش و ولولہ کے اعتبار سے بے مثل ہیں۔ فارسی شاعری میں بھی یہ خصوصیات عربی سے ہی آئی ہیں البتہ انفرادی سانحے کے ساتھ ساتھ فارسی میں امام حسین اور شہدائے کربلا پر بھی نظمیں لکھی گئی ہیں لیکن مرثیہ (صنفی اعتبار سے) وجود میں نہ آسکا اردو میں ابتدائی دور کی شاعری میں جو رثائی نظمیں ملتی ہیں وہ فردِ خاص کی موت پر مبنی ہیں۔ لیکن ساتھ ہی امام حسین اور شہدائے کربلا کے موضوعات بھی ہیں اور اس رثائی شاعری نے مرثیہ کی شکل اس وقت اختیار کی جب شہدائے کربلا کی یاد کے سلسلے میں مختلف تقریبات کا انعقاد کیا جانے لگا۔ اعزاداری اور مجلسوں کا اہتمام خاص محرک بنتا ہے۔ مذہبی نقطۂ نظر سے اہل تشیع شہدائے کربلا کی یاد میں آنسو بہانا کار ثواب مانتے ہیں۔ کہا جاتا ہے کہ شہدائے کربلا کی یاد میں گرے ہوئے ایک آنسو کے بدلے ایک گناہ دُھلتا ہے اور ثواب بھی حاصل ہوتا ہے۔ فضل علی فضلی کی "کربل کتھا" جو اردو نثر کے اسلوبیاتی ارتقا میں اہم مقام کی حامل ہے کا مطالعہ کریں تو معلوم ہوگا کہ فضلی نے وجہ تالیف کا ذکر کرتے ہوئے بتایا ہے کہ لوگ محرم کی مجلسوں میں کثیر تعداد میں شریک ہوتے ہیں۔ جن میں "روضۃ الشہدا" کو پڑھا جاتا ہے۔ مگر ان میں سمجھنے والوں کی تعداد بہت کم ہوتی ہے۔ لہذا وہ بَین و بُکا میں خاطر خواہ حصہ نہیں لے پاتے جس کے سبب ثواب سے محروم رہتے ہیں۔ اسی لیے میں نے اس کا اردو میں

ترجمہ کیا تاکہ لوگ اسے سمجھ سکیں اور اثرانگیزی کا عمل تیز تر ہو سکے۔اس سے بھی یہی معلوم ہوتا ہے کہ مرثیہ کی اصل روح شہدائے کربلا کی یاد میں آنسو بہانا ہے۔اردو مرثیہ کی ابتدا دکن سے ہوتی ہے اور اسی وقت اس کو فروغ ملتا ہے جب محرم کے سلسلے کے تقریبات کا سلسلہ شروع ہوتا ہے۔ نصیرالدین ہاشمی دکن میں مرثیوں کی ابتدا کے سلسلے میں لکھتے ہیں۔

''سلطان عبداللہ قطب شاہ کے زمانے میں جشن میلاد مبارک کے جلسوں کے ساتھ ساتھ محرم کی تعزیہ داری میں بھی ترقی ہوئی۔ تمام ممالک محروسہ میں ایام عاشورہ تک نوبت ونقارہ موقوف رہتے۔ گوشت اور پان کے دوکانیں بند ہو جاتیں۔ تمام مسلمان اور ہندو ماتم میں شریک ہوتے تھے۔

''گولکنڈا میں شاہی عاشور خانے تھے ۔ جہاں چودہ علم چہاردہ معصوم کے کھڑے کرائے جاتے۔روشنی کا خاص انتظام ہوتا تھا۔ سوسودوسو چراغ کا ایک برنجی درخت بنایا گیا تھا جو اپنی روشنی سے عاشور خانہ کو منور کر دیتا تھا۔یہاں مرثیہ گو اور مداح شہدا ہر شب کو جمع ہوتے اور اردو میں مراثی اور مناقب پڑھتے تھے۔جب مراسم تعزیہ داری ادا ہو جاتے تو حکومت کی جانب سے سب کی دعوت ہوتی مگر اس میں بے گوشت کی غذائیں ہوتی تھیں۔ ہر گلی کوچہ میں یہی ہوتا تھا چھٹی تاریخ کو عاشور خانہ کے باہر کے علم اٹھائے جاتے۔ان کے محبان ائمہ اطہار ہاتھوں میں مشعل لیے ہوتے اور ذاکر' مداح مرثیہ خوانی اور مداحی اشعار پڑھتے ہوئے ساتھ ہوتے۔ دسویں تاریخ کو خود سلطان عبداللہ سیاہ لباس میں برہنہ پا علموں کے ساتھ ہوتا تھا۔''

(مضمون۔دکن میں مرثیہ کی ابتدا۔ مشرسہ اردو مرثیہ نگاری ام ہانی اشرف)

دکنی ادب کے مطالعہ سے یہ حقیقت سامنے آتی ہے کہ دکنی شاعروں نے حکمرانوں اور بادشاہوں کے عزاخانوں کے لیے ایسے مرثیے قلم بند کیے جن کے ذریعہ محرم کے دنوں میں سوزوگداز کا ایک خاص ماحول بنایا جاتا تھا۔ یہ تقریبات زیادہ مذہبی عقیدت اور اہتمام کے ساتھ بعد میں لکھنؤ میں منائے جانے لگے اور لکھنؤ کی یہی سرزمین ہے جس نے اردو مرثیہ جیسی عظیم صنف عطا کی۔ لیکن اس سے پہلے کہ مرثیہ کے دیگر پہلوؤں کا ذکر کیا جائے پہلے اردو مرثیہ کی تعریف اور اس کی صنفی نوعیت کو سمجھنا ضروری ہے۔

اردو مرثیہ سے مراد ایسی بیانیہ نظم ہے جس میں شہدائے کربلا اُن کے اعزا و اقربا اور کربلا کے سانحے سے متعلق بیانات ہوں۔ اور اسی مفہوم کے پیش نظر اجزائے ترکیبی مرتب کیے گئے جو حسبِ ذیل ہیں۔

۱چہرہ ۲سراپا ۳رخصت ۴آمد ۵رجز ۶ماجرا ۷جنگ ۸شہادت ۹بین

چہرہ دراصل مرثیے کی تمہید ہوتی ہے اس حصے میں زیادہ تر مرثیوں میں صبح کے مناظر ملتے ہیں۔ اس کی توجیہ یہ ہے کہ کربلا میں دسویں محرم کی صبح کو ہی جنگ کی شروعات ہوئی تھی اور قیامت خیز مناظر سامنے آئے تھے۔ اسی مناسبت سے مرثیوں میں صبح کا منظر 'پو پھٹنا' سورج نکلنا 'سورج کی لالی اور دیگر متعلقات پیش کیے جاتے ہیں اس کے علاوہ رات کا منظر 'شام کا سماں 'بے ثباتی دینا، اولاد کی محبت، موسم کی شدت اور ریگستانی مناظر بھی نظم کیے گئے ہیں۔ 'سراپا' مرثیہ کا وہ حصہ ہے۔ جس میں شاعر اُس شہید کی شوکت و وجاہت 'رعب و دبدبہ اور اس کی قد و قامت کو بیان کرتا ہے اور ''رخصت'' کے تحت جیسا کہ عنوان سے ظاہر ہے حضرت امام حسین کی اجازت کے بعد میدان جنگ میں جانے سے قبل اعزا و اقربا اور اہلِ خیمہ سے رخصت ہونے کا دردناک سماں پیش کیا جاتا ہے اور 'آمد' کے تحت میدان جنگ میں دلیرانہ انداز کو بیان کیا جاتا ہے۔ پھر اس کے بعد حسب و نسب اور آباؤ اجداد کے کارہائے نمایاں اور اپنی شجاعت کا بیان رجز کے تحت ہوتا ہے۔ رجز دراصل عربوں کا طریقہ تھا اسی مناسبت سے اسے مرثیہ میں شامل کیا گیا۔ 'ماجرا' مرثیے کا وہ حصہ ہے

جس میں مرثیہ نگار ہیرو کی جنگ اور شہادت سے قبل ان واقعات کو سرسری طور پر بیان کرتا ہے جن کا تعلق ان ہیرو سے ہوتا ہے۔ 'جنگ' اس حصّہ میں فریقین کو مصروفِ جنگ وجدال دکھایا جاتا ہے۔ یہاں ہیرو کی شجاعت 'فن حرب وضرب میں اس کی مہارت' اس کے دیگر اسباب حرف مثلاً تلوار 'نیزہ' سپر اور گھوڑے کی تیزی وطراری کا بیان تفصیل سے ہوتا ہے۔ مرثیہ کا یہی عنصر دراصل مرثیہ کو رزمیہ نظم کا مقام عطا کرتا ہے۔ اور اس کے بعد شہادت کی منزل آتی ہے جب ہیرو دشمنوں کے نرغے میں ہوتا ہے اور ہر چہار جانب سے اس پر وار ہوتے ہیں اور بالآخر جامِ شہادت سے شرسار ہوجاتا ہے۔ اس حصّہ میں رثا کا پہلو حاوی ہوتا ہے اور اسی جذبے کی شدت ' بَین ' میں نظر آتی ہے۔ شہادت کے بعد اہلِ خیمہ کی آہ وزاری کا بیان نہایت ہی اثرانگیز اور پُرسوز لہجے میں کیا جاتا ہے۔ تاکہ سامعین پر بھی وہی کیفیت طاری ہوجائے اور وہ بھی غم میں مبتلا ہوکر آنسو بہا سکیں۔

اردو مرثیہ کے یہی اجزائے ترکیبی ہیں جن کے سبب اردو مرثیہ منفرد ہوا۔ لیکن یہ بھی واضح رہے کہ تمام مراثی میں اس کے پابندی نہ ہوسکی اور نہ ہوسکے گی۔ کیونکہ کربلا کے سانحے سے قبل کے واقعات مثلاً امام حسین اور اہلِ بیت کرام کا مدینے سے نکلنا، راہ کی دشواریاں، حضرت صغری کی بیماری، شہادت کے بعد شام غریباں اور اہلِ حرم کا قیدی بنایا جانا۔ دمشق کے سفر کی صعوبتیں، یزید کے دربار میں پیشی اور پھر مدینہ کی واپسی ان تمام واقعات کو بھی مرثیہ میں پیش کیا گیا اور ان واقعات کے بیان میں ان اجزائے ترکیبی کو ملحوظ رکھنا ناممکن تھا۔ اسی لیے خود انیسؔ ودبیرؔ کے بھی بہت سے مراثی میں یہ اجزائے ترکیبی پورے طور پر موجود نہیں۔ مگر چونکہ واقعات کربلا میں سب سے زیادہ زور میدان کربلا کے جنگ کی تفصیلات اور شہادت پر ملتا ہے اس کے مدنظر مرثیے کے اجزائے ترکیبی مرتب کیے گئے جس کا ذکر اوپر ہوچکا ہے۔

اردو مرثیے کی صنفی اور ادبی خصوصیات کے علاوہ سب سے بڑی خصوصیت یہ بھی ہے کہ اس میں ہندوستانی عناصر کی بھرپور نمائندگی ہوتی ہے۔ ثقافتی اعتبار سے بھی اس صنف

نے اپنے اندر صدیوں کی روایات واقدار اور رسوم ورواج کو سمیٹ رکھا ہے مثلاً قدیم ہندوستان میں شادی بیاہ کے رسم ورواج 'اعلیٰ گھرانوں میں رہن سہن کے آداب واطوار طرزِ زندگی وغیرہ اور ادبی اعتبار سے سب سے بڑی خوبی یہ ہے کہ مرثیوں نے ابلاغ وترسیل کا خوبصورت نمونہ پیش کرتے ہوئے جو ذخیرۂ الفاظ اور اسالیب بیان فراہم کیے ہیں اور ان سے زبان کی قوتِ اظہار میں جو اضافہ ہوا ہے وہ نہایت ہی وقیع اور قابلِ فخر ہیں۔

جہاں تک اردو میں مرثیے کے آغاز وارتقا کی بات ہے تو اس صنف نے بھی دکن کی سرزمین میں ہی آنکھیں کھولیں۔ اب تک کی تحقیقات کے مطابق دکن کے قدیم ترین مرثیہ نگار شاعر اشرفؔ کا ہی نام لیا جاتا ہے۔ "نوسرہار" اس کے مرثیوں کا مجموعہ ہے جس میں اس نے حضرت امام حسینؑ اور قافلۂ حسینیؑ سے متعلق افراد کے سلسلہ میں اپنے تاثر کو پیش کیا ہے۔ اشرفؔ کے مرثیوں کی زبان پر گہری دکنیت غالب ہے۔ ملاوجہیؔ کے یہاں بھی مرثیے ملتے ہیں۔ حالانکہ وہ دکنی ادب میں اپنی نثر نگاری اور مثنوی نگاری کے سبب مشہور ہیں لیکن انھوں نے پرسوز مرثیے بھی لکھے ہیں۔ غواصی اور محمد قلی قطب شاہ نے بھی مرثیہ کی روایت کو فروغ دینے کی کاوش کی۔ غواصی کے مرثیے زبان وبیان کے اعتبار سے نسبتاً صاف اور سہل ہیں۔ ان کے علاوہ سلطان عبداللہ قلی قطب شاہ، لطیفؔ، کاظم افضل شاہیؔ، مرزاؔ ملک خوشنود سید میران ہاشمی، قطبی، عابدؔ، فائز، محبؔ اور متعدد دوسرے شاعروں نے بھی مرثیہ نگاری کی طرف توجہ کی۔ قدیم دکنی شاعروں کی ان منظوم کاوشوں کے تنقیدی مطالعہ سے اس کی وضاحت ہوتی ہے کہ دکن میں مرثیہ نگاری کی روایت بھی مقبول رہی تھی۔ لیکن چونکہ اس وقت تک ایک مخصوص صنف سخن کے اعتبار سے مرثیہ گوئی کو اہمیت حاصل نہیں ہوئی تھی اس لیے رثائی شاعری کی طرف توجہ صرف مذہبی عقیدت کی بنا پر کی تھی اس لیے رثائی شاعری میں بہت زیادہ تنوع اور فنی مہارت نظر نہیں آتی البتہ چند شاعروں نے مثلاً لطیفؔ، شاہیؔ، مرزاؔ اور کاظم نے مرثیہ نگاری میں اپنی انفرادیت قائم کرلی تھی۔ دکن کے دور اول میں خاص طور سے شاہیؔ اور مرزا قابلِ ذکر ہیں۔ جنھوں نے مرثیہ کو بالکل ایک

نئی زندگی بخشی۔ مرزا نے مرثیوں میں عنوانات قائم کیے اور طویل مرثیہ لکھنا شروع کیا۔ اس نے حضرت علی اصغر کے حال کا مرثیہ، حضرت قاسم کی شادی، حضرت امام حسین کی پیاس، میدان جنگ کا نقشہ، وغیرہ سب کو الگ الگ نظم کیا ہے۔ ان کی مرثیہ نگاری کے پیش نظر یہ کہنا غلط نہ ہوگا کہ اس وقت تک لوگوں میں مرثیہ کہنے اور لکھنے کا ذوق پیدا ہو گیا تھا اور صرف رونا رلانا مقصد نہ تھا بلکہ واقعات کو مزین کرنا اور اس میں قصہ پن و تنوع پیدا کرنے کا بھی خیال آگیا تھا۔ ان ابتدائی مرثیوں میں جذبات نگاری اور کردار نگاری کی خصوصیات بھی نظر آتی ہیں۔

دکنی مرثیوں میں ہیئت کی کوئی قید نہیں تھی۔ مرثیے غزل کی صورت میں بھی لکھے جاتے تھے، مثنوی کی صورت میں اور مستزاد کی شکل میں بھی اور جیسے جیسے زمانہ بدلتا گیا بیانات میں اور زبان میں صفائی آتی گئی۔ دور مغلیہ تک پہونچتے پہونچتے مرثیوں میں ایک زبردست تبدیلی آئی اور اب مرثیہ، مربع، مخمس اور مسدس ہی میں زیادہ لکھا جانے لگا۔ واقعہ نگاری اور جذبات نگاری بھی تیزی کے ساتھ ہونے لگی۔

شمالی ہندوستان میں مرثیوں کی روایت محمد شاہ کے عہد سے ملتی ہے۔ محمد شاہ کے عہد سے پہلے ہمیں کسی مرثیہ نگار کا نام نہیں معلوم البتہ اس عہد میں تین مرثیہ گویوں کا نام ملتا ہے۔ میاں مسکین اور ان کے دو بھائی حزین و غمگین ان مرثیہ گویوں کا کلام اب نایاب ہے۔ کچھ تذکروں میں اس دور کے دو اور مرثیہ نگاروں کے نام ملتے ہیں ایک پسر لطف علی خاں دوسرا محمد نعیم۔ قائم نے اپنے تذکرہ میں ان کے علاوہ دو اور مرثیہ گویوں کا ذکر کیا ہے۔ ایک مراد علی قلی ندیم دوسرا میر تقی یہ آخری دو مرثیہ گو سودا کے ہم عصر تھے۔ سودا کے زمانے میں کثرت سے مرثیہ گو موجود تھے۔ جن میں میر امانی اسد، سید محمد تقی، سکندر، میر تقی میر اور گدا خاص ہیں۔ اسی زمانے میں بڑا شاعر مرثیہ گو محاورہ بنتا ہے۔ جس کے پس پردہ ایک اہم ادبی روایت ہے۔ اس عہد کی سب سے بڑی دین یہ ہے کہ سودا نے مسدس کی ہیئت میں مرثیہ لکھا جو بعد میں میر خلیق اور میر ضمیر کی کوششوں سے مسدس ہی مرثیہ کی ہیئت

قرار پاتی۔

بہر کیف حیات و کائنات کی بدلتی ہوئی شکلوں نے شعر و ادب کے ارتقا کے دھارے کا رخ بھی بارہا موڑا ہے۔ ہر صنف ادب میں وقت کے گذرتے ہوئے کاروان کے نقش قدم ملتے ہیں۔ نیا زمانہ اپنے ساتھ تبدیلیاں لاتا ہے ان کی بدولت ایک صنف ادب پچھلے دور سے یکسر مختلف ہو جاتی ہے۔ چنانچہ لکھنؤ کی سر زمین میں پہونچ کر مرثیہ ترقی کے نہ صرف مدارج طے کرتا ہے بلکہ معراج حاصل کرتا ہے اور جن شعرا نے ان مرثیوں کو ایک صنف سخن کی حیثیت سے ایک خاص شکل و صورت عطا کی ان میں میر انیسؔ کے والد میر خلیقؔ اور مرزا دبیرؔ کے استاد میر ضمیر ہیں۔ اردو مرثیے کے ارتقا میں میر ضمیرؔ کو اہم مقام حاصل ہے۔ انھوں نے مرثیہ نگاری کی صنف میں کمال پیدا کیا اور مرثیہ کے لیے ہیئت مقرر کی "میر ضمیر کے سلسلے میں شبلی نعمانی لکھتے ہیں :

"سب سے پہلے جس شخص نے مرثیے کو موجودہ طرز کا خلعت پہنایا وہ میر ضمیرؔ دبیرؔ کے استاد ہیں.......... انھوں نے مرثیے میں جو جدّتیں پیدا کی ہیں وہ حسب ذیل ہیں۔

۱ رزمیہ لکھا

۲ سراپا ایجاد کیا

۳ گھوڑے، تلوار اور اسلحہ جنگ کے الگ الگ اوصاف لکھے

۴ واقعہ نگاری کی بنیاد ڈالی۔

(شبلی نعمانی۔ موازنۂ انیس و دبیر)

اور خود میر ضمیرؔ کے مرثیے کا یہ بند ؎

جس سال لکھے وصف یہ ہم شکل نبی کے ۔۔۔ سن بارہ سو انچاس تھے ہجر نبوی کے
آگے تو یہ انداز سنے تھے نہ کسی نے ۔۔۔ اب سب یہ مقلد ہوئے اس طرز نوی کے
دس میں کہوں سو میں کہوں یہ ورد ہے میرا
اس طرز میں جو جو کہے شاگرد ہے میرا

اور ان کوششوں کو مزید جلا بخشنے والوں میں میرؔ انیسؔ اور مرزا دبیرؔ ہیں آسمان مرثیہ میں ایک چاند ہے تو دوسرا ستارہ۔ انھوں نے اپنے فن کے تمام تر کمالات کا اظہار اسی صنف میں کیا اور مرثیہ کو معراج تک پہونچایا ان کے مراثی میں ہندوستانی تہذیب و ثقافت رچی بسی ہوئی ہے۔ اس کے علاوہ انسانی و اخلاقی قدریں، زبان و بیان کی لطافت، طرز بیان کی سحر آفرینی، اظہار و اسلوب کی سحر کاری، واقعہ نگاری اور جذبات نگاری کا کمال اور فصاحت و بلاغت بدرجہ اتم موجود ہے۔ گویا انیسؔ و دبیر نے مرثیہ کی صنف کو اس قدر وسعت اور تنوع بخشا کہ مرثیہ نے دیگر شعری اصناف میں اپنی ایک مخصوص شناخت بنالی۔

نظم

لفظ نظم عموماً نثر کے مقابلے میں استعمال ہوتا آیا ہے جس سے مجموعی طور جملہ پر اصناف شعر مراد ہے۔ لیکن شاعری کی دیگر اصناف کے مقابلے جب لفظ ''نظم'' کا استعمال ہوتا ہے تو اس سے ایک خاص صنف مراد لی جاتی ہے۔ حالانکہ اس صنف کی شناخت کا مسئلہ ذرا پیچیدہ ہے کیونکہ اس کی شناخت نہ تو موضوع سے ہو سکتی ہے نہ ہیئت سے کیونکہ یہ صنف ایک ہمہ گیر اور وسیع ترین صنف ہے جو مختلف ہیئتوں میں لکھی جاتی رہی اور دنیا بھر کے تمام موضوعات اس کی بساط میں سمٹتے رہے ہیں۔ جدید اردو شاعری میں غزل کے بعد بلکہ غزل کے دوش بدوش چلنے والی کوئی صنف ہو سکتی ہے تو وہ نظم ہی ہے۔ غزل اپنی ریزہ خیالی کے سبب اور نظم فکر و خیال کی شیرازہ بندی کے سبب معروف و مقبول صنف سخن کی حیثیت سے مروج ہیں۔

جدید شاعری میں اردو نظم انیسویں صدی کے نصف آخر سے باضابطہ شروع ہوتی ہے۔ اس صنف کو رواج عام بخشنے والوں میں آزاد کا نام سر فہرست ہے۔ محمد حسین آزاد کے ذہن و فکر کی داد دینی پڑے گی کہ انھوں نے شاعری کی فرسودہ روایت کو زمانے کے تقاضے سے ہم آہنگ کرنے کے لئے جدید شاعری کو ایک تحریک دی اور ''انجمن پنجاب'' کو آلہ کار بنایا۔ انھوں نے مختلف جلسوں میں جدید شاعری کے محرکات اور رویے کی وکالت کی اور ۱۸۷۴ء میں باضابطہ اس کی شروعات کی۔ ۱۸۶۷ء میں ''انجمن پنجاب'' کے زیر اہتمام

منعقد ہونے والے ایک جلسے میں محمد حسین آزاد نے قدیم شاعری کی فرسودگی اور جدید شاعری کی بشارت دیتے ہوئے کہا تھا:

''شعر گلزار فصاحت کا پھول ہے۔ گلہائے الفاظ کی خوشبو ہے، روشنی عبارت کا پرتو ہے۔ روح کے لئے آب حیات ہے۔ گرد غم کو دل سے دھوتا ہے، طبیعت کو بہلاتا ہے۔ خیال کو عروج دیتا ہے۔ دل کو استغنا اور بے نیازی اور ذہن کو قوت پرواز دیتا ہے۔''

(نظم آزاد۔ صہ ۱۶)

آزاد کی اس تقریر کے سبب بعض لوگ جدید نظم نگاری کی ابتدا کا دور ۱۸۶۷ء تسلیم کرتے ہیں حالانکہ نقطہ آغاز ۱۸۷۴ء ہے جیسا کہ آزاد کے ایک شاگرد غلام حیدر نثار لکھتے ہیں:

''۸ مئی ۱۸۷۴ء کو نظم اردو کے عالم میں ایک انقلاب ہوا کہ زبان کی تاریخ میں عمدہ یادگار سمجھا جائے گا۔ وہی معمولی مضمون تھے، جو پہلے استادوں نے نکالے تھے۔ موجودہ شاعر چبائے ہوئے نوالے کی طرح انہیں لیتے تھے اور الفاظ ادل بدل کرتے تھے اور پڑھ پڑھ کر آپس میں خوش ہوتے تھے۔ صاحب ڈائرکٹر بہادر نے سال مذکور میں میرے استاد پروفیسر آزاد کو ایما فرمایا، انھوں نے اس مطلب پر مناسب وقت ایک لکچر لکھا اور شام کی آمد اور رات کی کیفیت ایک مثنوی میں دکھائی۔ جلسہ ہوا اور نثر اور نظم مذکور پڑھی گئی۔''

(نظم آزاد صہ ۷۳)

یہی وہ نقطہ آغاز ہے جہاں سے جدید شاعری کی بنیاد پڑتی ہے حالانکہ اس سے قبل نظیر اکبرآبادی کی نظمیں موجود تھیں۔ لیکن شعوری طور پر اس تحریک اور جدت کے لحاظ سے آزاد کا نام جدید اردو شاعری میں بہت ہی اہم ہو جاتا ہے۔ پروفیسر عبدالقادر سروری نے آزاد کی انھیں کوششوں کو سراہتے ہوئے لکھا ہے کہ :

> "آزاد کا رتبہ اردو شاعری میں وہی ہے جو اسکاٹ کا انگریزی شاعری میں ہے کسی نئے خیال کے پیدا کرنے والے اور کسی نئی تحریک کے بانی کو دنیا جس وقعت کی نظر سے دیکھ سکتی ہے آزاد بھی اس کے پوری طرح مستحق ہیں انھوں نے ہی قدیم شاعری کی اصلاح کا سب سے پہلے بیڑا اٹھایا اور انھوں ہی نے جدید تصور کو سینچا۔"

(جدید اردو شاعری۔ عبدالقادر صہ ۱۰۱۔ ۱۰۲)

آزاد کے بعد خواجہ الطاف حسین حالی کا نام سرفہرست ہے جنھوں نے اپنی موضوعاتی نظموں سے اس تحریک کو مزید مستحکم کیا۔ نظریاتی اور اصولی اعتبار سے "مقدمہ شعروشاعری" کے ذریعے شاعری کو نئی سمت ورفتار عطا کیا۔

"انجمن پنجاب" کے زیر اہتمام منعقد ہونے والے مشاعروں میں مصرعہ طرح کے بجائے موضوعات دئے گئے اور اس طرح مشاعرے مناظموں میں تبدیل ہو گئے۔ آزاد کی نظم "شب قدر"، "برکھارت"، "صبح امید" اور حالی کی "برکھارت"، "حب وطن"، "مناجاتِ بیوہ"، "چپ کی داد" اس زمانے کی تخلیق ہیں۔ حالؔی نے آزاد کی تحریک سے جڑ کر بھی اس تحریک کو آگے بڑھایا اور انفرادی طور پر بھی۔ حالؔی کی نظم "مدوجزر اسلام" جو "مسدس حالی" کے نام سے زیادہ مشہور ہے، حالی کی نظم نگاری کی نادر مثال ہے۔ اور پھر مولوی اسماعیل میرٹھی بھی اس تحریک سے متاثر ہو کر نظمیں لکھتے رہے۔ انھوں نے معریٰ نظمیں بھی خوب لکھیں اور مقبول ہوئیں۔

شرر اپنے رسالے "دلگداز" میں برابر اس طرح کے مضامین لکھتے رہے، اور نئی قسم کی شاعری کی راہ تلاش کرتے رہے بالآخر ۱۹۰۰ء میں اپنے ایک مضمون میں اس طرح اظہار خیال کیا:

"سردست ہم نظم کی ایک نئی قسم کی طرف توجہ کرتے ہیں جو انگریزی میں تو بکثرت موجود ہے مگر اردو میں بالکل نئی اور عجیب چیز نظر آئے گی۔ مشرقی شاعری میں ردیف و قافیہ بہت ضروری اور لازمی خیال کئے گئے ہیں مگر انگریزی میں ایک جداگانہ وضع کی نظم ایجاد کی گئی ہے جسے "بلینک ورس" کہتے ہیں اردو میں اس کا نام اگر "نظم غیر مقفّٰی" رکھا جائے تو شاید زیادہ مناسب ہوگا۔"

(دلگداز جون ۱۹۰۰ء صہ ۹)

شرر نے عملی طور پر اپنے منظوم ڈرامے اسی ہیئت میں "دلگداز" میں شائع کرتے رہے۔ ان کی اس تحریک کی موافقت بھی ہوئی اور مخالفت بھی۔ لیکن شرر نے انتہائی خلوص سے اپنی انفرادی کوششوں کو جاری رکھا اور "نظم غیر مقفّٰی" کے عنوان سے تخلیقات شائع کرتے رہے اور مولوی عبدالحق کے مشورے سے بعد میں اسے "نظم معریٰ" قرار دیا۔ ان کی یہ انفرادی کوشش ان کے عہد میں رنگ تو نہیں لا سکی مگر بعد کو یہ پیرایہ بیان مقبول عام ہوا۔ بالخصوص ترقی پسند تحریک سے وابستہ شاعروں نے اسی پیرائے میں اپنی جودت طبع اور ذہنی فطانت کے کارنامے دکھائے۔

اسی عہد میں جب نظم معریٰ کی ہیئت تجربے سے گذر رہی تھی "آزاد نظم" کی شروعات ہوتی ہے۔ یہ دونوں قسمیں بالواسطہ انگریزی ادب کے اثر سے اردو زبان میں رائج ہوئیں۔ "آزاد نظم" کی ابتدا کے سلسلے میں حتمی طور پر کچھ نہیں کہا جا سکتا اور نہ کسی کے سر اوّلیت کا سہرا باندھا جا سکتا ہے کہ اردو میں "آزاد نظم" سب سے پہلے کس نے لکھی البتہ اردو

میں آزاد نظم کو باضابطہ پیش کرنے والے اوّلین شعراء میں تصدیق حسین خالد، ن۔ م راشد، میراجی اور حفیظ ہوشیار پوری کا نام لیا جاتا ہے۔ حالانکہ ایک حقیقت یہ بھی ہے کہ آزاد نظم کا نام آتے ہی ن۔ م راشد کا نام اس سے جڑ جاتا ہے اور آزاد نظم کے فروغ وارتقا میں ان کا نام لیا جاتا ہے۔ یہ صحیح ہے کہ ن۔ م راشد نے اس صنف کو عروج بخشا اور ان کے ہاتھوں اس صنف کو مقبولیت حاصل ہوئی مگر اوّلیت انھیں بھی حاصل نہیں۔

بہر کیف آزاد نظم کو انھیں بزرگوں نے فروغ بخشا اور یہ صنف جدید اردو شاعری میں ایک Powerful صنف قرار پائی۔ ارتقائی نقطہ نظر سے اگر آزاد نظم اور نظم معریٰ کا جائزہ لیا جائے تو معلوم ہوتا ہے کہ دونوں صنفوں نے بیسویں صدی کے نصف اوّل میں ایک ساتھ ترقی حاصل کی اور ان سے اردو ادب میں بیش قیمت سرمائے کا اضافہ ہوا۔

شہر آشوب، واسوخت، ریختی

اردو کی ان شعری اصناف کا ذکر کرنا بھی ضروری ہے جن کی شناخت ہیئت سے نہیں بلکہ موضوع سے ہوتی ہے۔ ان اصناف میں شہر آشوب، واسوخت اور ریختی قابل ذکر ہیں۔ اردو میں ان تینوں اصناف کی روایتیں موجود ہیں اور اس وقت سے موجود ہیں جب سے اردو شاعری موجود ہے یہ اور بات ہے کہ ان اصناف نے مخصوص عہد میں صنف کی حیثیت سے مقبولیت حاصل کی لیکن یہ مقبولیت وقتی اور عارضی رہی یہی وجہ ہے کہ ان کی مستقل روایتیں نہیں ملتیں تاہم جو سرمائے موجود ہیں وہ یقیناً اردو شعر و ادب میں ایک اہم اضافہ ہیں۔

شہر آشوب :

شہر آشوب سے مراد ایسی صنف سخن ہے۔ جس میں کسی شہر یا ملک کے بگڑتے حالات، ابتری، بدامنی، بد نظمی، انتشار و کرب اور اقدار کی شکست و ریخت کا بیان ہو۔ اس کے لیے کوئی مخصوص ہیئت متعین نہیں یہ عموماً مخمس، مسدس، قطعہ، رباعی چھوٹی مثنوی اور قصیدے کی ہیئت میں لکھے گئے ہیں۔ سید مسعود حسن رضوی ادیب اپنے مضمون ''شہر آشوب'' میں شہر آشوب کی صنفی اور موضوعی نوعیت کا ذکر کرتے ہوئے لکھتے ہیں کہ :

'' شہر آشوب ایک صنف نظم کا نام ہے جو ابتدا میں ایسے قطعوں یا رباعیوں کا مجموعہ ہوتی تھی جن میں مختلف طبقوں اور مختلف

پیشوں سے تعلق رکھنے والے لڑکوں کے حسن و جمال اور ان کی دلکش
اداؤں کا بیان ہوتا تھا۔ صرفی اعتبار سے لفظ شہر آشوب یا مرکب اضافی
ہے۔ اضافت مقلوب کے ساتھ یعنی آشوب شہر یا اسم فاعل ترکیبی ہے
یعنی آشوبندہ شہر۔ اس لغوی حیثیت سے "شہر آشوب" کے ایک معنی
ہوئے شہر کے لیے فتنہ اور ہنگامہ، دوسرے معنی ہوئے شہر میں فتنے
اور ہنگامے برپا کرنے والے۔ حاصل دونوں کا ایک ہے۔ حسین و جمیل
لڑکوں کی ذات ہنگاموں کا باعث ہو سکتی تھی۔ یہی شہر آشوب کی وجہ
تسمیہ ہے۔"

(نقوش لاہور ۱۹۴۰ء)

اور موضوعات کے اعتبار سے شہر آشوب کی درجہ بندی کرتے ہوئے اسے تین
الگ الگ خانوں میں رکھا ہے۔

۱۔ ایسے قطعوں، رباعیوں، مختصر مثنویوں یا مفرد شعروں کا مجموعہ جن میں
مختلف حلقوں اور پیشہ وروں کے لڑکوں کے حسن اور ان کی دلکش اداؤں کا ذکر ہو۔

۲۔ ایسی نظم جس میں مختلف طبقوں اور پیشہ وروں کا ذکر ہمدردی کے رنگ میں یا
تضحیک و ہجو کے انداز میں کیا گیا ہو، خواہ قصیدے کی شکل میں، خواہ مثنوی، مخمس یا
مسدس کی شکل میں ہو۔

۳۔ ایسی نظم جس میں کسی شہر کی تباہی اور اہل شہر کی بدحالی کا بیان کیا گیا ہو، خواہ
کسی شکل میں ہو۔" (نقوش لاہور ۱۹۴۰)

لیکن بعد میں شہر آشوب سے مراد ایسی نظم ہی مراد لی جانے لگی جس کا ذکر مسعود
حسن نے تیسرے نمبر پر کیا۔

اٹھارویں صدی عیسوی کے اوائل سے اردو میں شہر آشوب کی روایت شروع
ہوئی۔ اس سلسلے میں اب تک کی تحقیق کے مطابق جعفر ٹلی کا نام سرفہرست ہے۔ انھوں نے

قصیدے کی ہیئت میں شہر آشوب لکھے۔

"نوکری نامہ" ان کا مشہور شہر آشوب ہے جس میں ۲۵ اشعار ہیں۔ یہ تمام اشعار نوکری نہ ملنے کی اذیت، فاقہ کشی اور معاشی پریشانیوں کے ذکر پر مبنی ہے۔ ساتھ ہی انتظام سلطنت اور امرائے سلطنت کو اس کا ذمہ دار ٹھہراتے ہوئے۔ طنز و تعریض کا نشانہ بھی بنایا ہے۔

بشنو بیان نوکری جب گانٹھ ہووے کھوکھری

جب بھول جاوے چوکڑی یہ نوکری کا خط ہے

یہ صبح ڈھونڈے چاکری کوئی نہ پوچھے بات ری

سب قوم ڈھووے لاکڑی یہ نوکری کا خط ہے

امرا سب ہیں بے خبر اوری بے چارے بے وقر

اسوار پاجی ہیں بتر یہ نوکری کا خط ہے

صاحب عجیب بیداد ہے محنت ہمہ برباد ہے

اے دوستاں فریاد ہے یہ نوکری کا خط ہے

دوسرے شہر آشوب میں زٹلی نے اقدار کی شکست و ریخت کا ذکر کیا ہے۔

گیا اخلاص عالم سے عجیب یہ دور آیا ہے

ڈرے سب خلق ظالم سے عجب یہ دور آیا ہے

نہ بولے راستی کوئی عمر سب جھوٹ میں کھوئی

اتاری شرم کی لوئی عجب یہ دور آیا ہے

زٹلی کے ان دونوں شہر آشوبوں کی مثالوں سے بخوبی اندازہ ہوتا ہے کہ انھوں نے پنے عہد کی معاشی پریشانی اور معاشرتی اصولوں اور اقدار کی شکست و ریخت کی جانب بڑی خوبصورتی سے اشارہ کیا ہے۔ ان کے بعد شاکر ناجی کا نام آتا ہے۔ انھوں نے بھی امرا و شرفا کی عیش کوشی اور محفل طرب و نشاط کی گرم بازاری اور عوام کی خستہ حالی کا ذکر کیا ہے۔ حاتم نے

مخمس کی ہیئت میں "بارہ صدی" کے عنوان سے شہر آشوب لکھا ہے۔ اس شہر آشوب سے اس عہد کی معاشرتی اور ثقافتی زندگی کی حقیقی تصویر کشی ہوتی ہے ۔

یہاں کے قاضی و مفتی ہوئے ہیں رشوت خور
یہاں کے دیکھیو سب اہل کار ہیں گے چور
یہاں کرم سے نہیں دیکھتے ہیں اور کی اور
یہاں سبھوں نے بھلائی ہے دل سے موت اور گور
یہاں نہیں ہے مدارا بغیر دار و مدار

سودا کے شہر آشوب بھی کافی مشہور ہیں لیکن سب سے زیادہ شہرت " تضحیک روزگار " کو ملی جو قصیدے کی ہیئت میں ہے۔ اس میں گھوڑے کو علامت کے طور پر پیش کیا اور اس علامت کے سہارے انھوں نے سماجی و اخلاقی گراوٹ، مغلیہ حکومت کی پستی، فوجی نظام کی ابتری اور زبردست اقتصادی بحران کو بیان کیا ہے۔ سودا کو اظہار بیان پر اس قدر مہارت ہے کہ انھوں نے ایک ایک پہلو کو اپنے طنز و نشتر کا نشانہ بنایا ہے ۔

مانند نقش نعل زمیں سے بجز فنا	ہر گز نہ اٹھ سکے وہ اگر بیٹھے ایک بار
اس مرتبہ کو بھوک سے پہنچا ہے اس کا حال	کرتا ہے راکب اس کا جو بازار میں گزار
قصاب پوچھتا ہے مجھے کب کرو گے یاد	امیدوار ہم بھی ہیں کہتے ہیں یوں چمار
ہو رات اختروں کے تئیں دانہ بوجھ کر	دیکھے ہے آسماں کی طرف ہوئے بے قرار

میر کے شہر آشوبوں میں بھی اپنے عہد کی جھلکیاں دکھائی دیتی ہیں بالخصوص نادر شاہ اور احمد شاہ ابدالی کے بعد دلی کی بربادی اور امرا کی تباہ حالی اور عوام الناس کی خستہ حالی کو مختلف طریقوں سے بیان کیا ہے مثال ملاحظہ ہو ۔

جس کسو کو خدا کرے گمراہ	آوے لشکر میں رکھ امید رفاہ
یاں نہ کوئی وزیر ہے نے شاہ	جس کو دیکھو سو ہے حال تباہ

طرفہ مردم ہوئے اکٹھے آہ

نظیر اکبر آبادی نے بھی اپنے شہر آشوب میں آگرے کی معاشی ابتری اور وہاں کے پیشہ وروں کی بد حالی کو بہت غم گی سے پیش کیا ہے ۔

ہے اب تو کچھ سخن کا مرے کاروبار بند   رہتی ہے طبع سوچ میں لیل و نہار بند

دریا سخن کی فکر ہے موج دار بند   ہو کس طرح نہ منہ میں زباں بار بار بند

جب آگرے کی خلق کا ہو روزگار بند

بہر کیف یہ تو چند مثالیں ہیں ورنہ بہت سے شعرا نے شہر آشوب لکھے ہیں اور حقیقت یہ ہے کہ یہ شہر آشوب محض اظہار غم و غصہ کا ذریعہ نہ تھے بلکہ ان شہر آشوبوں سے ہندوستان کی سیاسی، سماجی، معاشرتی اور اقتصادی تاریخ مرتب کی جاسکتی ہے اور سچ تو یہ ہے ہندوستانی تاریخ کے مؤرخین نے شہر آشوب کے حوالے بھی دیئے ہیں شاعری کی تمام اصناف میں اس اعتبار سے بھی اردو شہر آشوب کو اہمیت حاصل ہے۔

واسوخت:

موضوع کے اعتبار سے واسوخت ایسی نظم کو کہتے ہیں جس میں محبوب کے ظلم و ستم، بے التفاتی اور بے اعتنائی سے تنگ آکر شاعر ردعمل کے طور پر "یارے دیگر" کی تعریف و توصیف اور حسن و جمال کی مدح سرائی کرتے ہوئے اس سے دل لگانے کی بات کرتا ہے یا یوں کہیئے کہ محبوب کو جلی کٹی سنا کر کسی اور سے دل لگانے کی دھمکی دیتا ہے۔ واسوخت کی یہ صنف فارسی سے اردو میں آئی ہے۔ فارسی میں اس صنف کو مروج کرنے والا وحشی یزدی ہے اور وحشی یزدی کے ذریعے اس صنف کی ابتدا کے سلسلے میں شبلی نعمانی لکھتے ہیں۔

"وحشی یزدی مشہور شاعر ہے۔ عرفی وغیرہ کا معاصر ہے۔ چونکہ وحشی تمام عمر شاہدان بازاری کے عشق میں گرفتار رہا اس لیے اس کو ہوس پرستی کی وارداتیں بہت پیش آئیں اور اس نے وہ سب ادا کر دیں۔ واسوخت بھی اس کی ایجاد ہے۔" (شعر العجم ۲۸ ص)

اردو میں واسوخت کی ابتدا کے سلسلے میں محمد حسین آزاد میر کا نام لیتے ہیں۔ ان کے مطابق :

"اہل تحقیق نے فغانی یا وحشی کو فارسی میں اور اردو میں
انھیں (میر) واسوخت کا موجد تسلیم کیا ہے۔ سیکڑوں
شاعروں نے واسوخت کہے لیکن خاص خاص محاوروں سے
قطع نظر کر لیں تو آج تک اس کوچہ میں میر صاحب کے
خیالات و انداز کا جواب نہیں۔"

(آب حیات ص ۱۹۹)

لیکن بعد کی تحقیق سے یہ مسئلہ متنازعہ ہو جاتا ہے چونکہ قاضی عبدالودو میر کے بجائے آبرو کے سر اولیت کا سہرا باندھتے ہیں۔ شاہ ولی الرحمان نے بھی اپنے مضمون "اردو کا پہلا واسوخت نگار" جو نگار ۱۹۵۱ء میں شائع ہوا، شک کا اظہار کیا ہے مگر کوئی ٹھوس ثبوت نہیں پیش کیا ہے۔ لیکن اگر آبرو کو واسوخت کا پہلا شاعر تسلیم بھی کر لیں تو بھی یہ ماننا پڑے گا کہ میر نے واسوخت کی ہئیت اور مضمون مقرر کی اس اعتبار سے بھی میر پہلے شاعر ہیں جنھوں نے واسوخت کے عنوان سے نظمیں کہیں۔ میر نے صرف محبوب کے ظلم و ستم اور بے وفائی کا ذکر نہ کیا بلکہ فرضی محبوب کے حسن و جمال کی تعریف کرتے ہوئے اس سے دل لگانے کی بات کی تاکہ محبوب اول اپنے کئے پر پشیماں ہو۔ اور اس نظم کے لیے مسدس کی ہئیت اختیار کی۔ میر کا یہی انداز بعد کو واسوخت کے لیے مخصوص ہو کر رہ گیا۔ میر کا یہ انداز ملاحظہ ہو۔

اور مہ پارہ بھی اس شہر میں مشہور ہے اب　　اس کی محبوبی و خوبی ہی کا مذکور ہے اب
دیکھنا کچھ ہو اسی کا مجھے منظور ہے اب　　صرف اسی پر کروں گا اپنا جو مقدور ہے اب

اوس کنے ضد سے تری شام و سحر جاؤں گا
گھر سے جس دم اٹھوں گا اسی کے ہی گھر جاؤں گا

اس کے بعد لکھنؤ میں قلق، جرات، شوق اور امانت کے نام آتے ہیں۔ لیکن امانت نے سب سے زیادہ واسوخت کو تنوع اور رنگارنگی بخشی۔ میر کی سادگی، بیان اور سلاست، بیان کے برعکس امانت کے یہاں رنگینی و پرکاری زیادہ نظر آتی ہے۔ امانت نے واسوخت میں

لکھنوی شاعری کی تمام تر خصوصیات کو سمیٹ لینے کی کوشش کی اور مجموعی اعتبار سے لکھنو کے شعرانے اس صنف کو عروج بخشا بقول محمد حسن :

"میر کی سادگی اور جذباتیت کی جگہ یہاں انتہائی شوخی اور آراستگی ہے اور یہ دراصل واسوخت کا اصل رنگ ہے۔ واسوخت کا کامیاب ترین نمونہ امانت کے قلم سے نکلا اور اس کے بعد واسوخت کو جو مقبولیت حاصل ہوئی اس کے ثبوت میں واسوختوں کے مجموعے پیش کئے جاسکتے ہیں۔"

(واسوخت۔ نگار ۱۹۵۰ء لکھنؤ)

لہٰذا یہ کہنا بے جانہ ہوگا کہ واسوخت کی ابتدا تو دہلی میں ہوئی مگر اسے معراج لکھنؤ میں نصیب ہوئی۔ چونکہ لکھنؤ میں اس وقت عیش و عشرت، کی بساط بچھی ہوئی تھی اور واسوخت نے ان کی لذت کوشی اور ذہنی عیاشی کا سامان فراہم کیا۔ چنانچہ لکھنوی تہذیب کا ابتذال اس صنف میں صاف طور پر نظر آنے لگا۔ چند مثالیں ملاحظہ ہوں۔

امانت

رنگ بے رنگ تھا ہر رنگ سے شرماتے تھے — ہلکے ہلکے یہ دوپٹے نہ رنگے جاتے تھے
جوڑ توڑ ایسا بھلا تم کو کہاں آتے تھے — پستی گوٹہ نہ بادامی میں ٹکواتے تھے
گندمی رنگ کو بن کرنہ گھرا کرتے تھے
دھانی جوڑے سے کبھی دل نہ برا کرتے تھے

امانت

میں ادھر لوٹوں مزے وصل کے بے خوف و خطر — تو ادھر غم سے تڑپتا رہے بادیدۂ تر
دیکھ کر گرمیٔ صحبت کو جلے جسم و جگر — آتش رشک جلائے تجھے انگاروں پر
رات بھر تنگ یہ دل گردش افلاک کرے
صبح کے ساتھ گریباں کو تو چاک کرے

اے گل گلشن جاں بوئے وفا تجھ میں نہیں　　اے دوائے دل بیمار شفا تجھ میں نہیں

اے مہ برج کرم مہر ذرا تجھ میں نہیں　　بے حلاوت ہے تری چاہ مزا تجھ میں نہیں

تو وہ ہے غم میں کسی کے نہ کبھی آہ کرے

ایڑیاں بھی جو میں رگڑوں تو کھڑا واہ کرے

شوق:

ذکر کل کا ہے سمجھتے نہ تھے کچھ بات ذرا　　وضع البیلی تھی ہر بات میں الھڑ پن تھا

خود نمائی کو نہ حاصل تھا طبیعت کو مزا　　چال سیدھی تھی نہ اتنا تھا دوپٹہ ٹیڑھا

بالیاں پہنے رہتے تھے ان ارمانوں میں

نیلے ڈورے تھے فقط پہنے ہوئے کانوں میں

واسوخت کی یہ صنف کچھ عرصے کے لیے لکھنو میں خوب خوب مقبول ہوئی مگر یہ مقبولیت بجھتے چراغ کی لو ثابت ہوئی چنانچہ اس عہد کے بعد واسوخت کا کہیں نام و نشان نہیں ملتا اور اب کتابوں اور بیاضوں کی زینت ہیں۔

ریختی:۔

ریختی ایسی صنف سخن ہے جس کی شناخت ہیئت سے نہیں بلکہ موضوع سے ہوتی ہے۔ ریختی اردو شاعری کی ایک مخصوص صنف سخن ہے جس میں صنفِ نازک کو عاشق اور مرد کو معشوق کی صورت میں پیش کیا جاتا ہے۔ ریختی میں عورت کے جذبات کی ترجمانی عورتوں کی زبان، محاورے اور روزمرہ میں کی جاتی ہے۔ عورتوں کے معاملات و کیفیات کا ذکر ریختی میں بہت دلچسپ انداز اور چٹخارے کے ساتھ کیا گیا ہے۔ یہاں عورتوں کی جنسی خواہشات کو بہت بے تاب اور بے باک انداز میں پیش کیا گیا ہے اسی لیے ریختی اردو شاعری کی بدنام ترین صنف کہلائی۔ حالانکہ اس کا ایک مثبت پہلو یہ بھی ہے کہ اب تک شاعری میں

صرف مردوں کے جذبات واحساسات کی عکاسی ہوتی رہی تھی۔ عشق کے تمام تر جذبے اور تمام تر مرحلے مردوں سے متعلق تھے حالانکہ فطری اعتبار سے دیکھا جائے تو عورتوں کے بھی جذبات ہیں مگر اردو شاعری نے اسے یکسر نظر انداز کیا۔ اردو شاعری میں عورت کی حیثیت ایک غائب محبوب کی سی رہی جو محض تصوراتی یا تخیلاتی تھی جس کا حصول کبھی نہیں ہو سکتا مگر اس کے متعلق باتیں خوب خوب ہوئیں۔ اس لحاظ سے اگر دیکھا جائے تو ریختی نے اس کمی کو دور کیا ہے۔ مگر کاش ریختی گو شعرا نے اعتدال سے کام لیا ہوتا تو شاید ریختی ایک بہتر صنف ہو سکتی تھی۔

اس سلسلے میں دوسرا مثبت پہلو یہ بھی ہے کہ ریختی کے ذریعے اردو شاعری میں عورتوں کی مستند زبان، محاورے، روزمرّہ اور ضرب المثل سامنے آئے۔ ریختی میں محض زبان کے سہارے ہی عورت اپنی ذہنی، جسمانی، اور اقتصادی اور جنسی پہلوؤں کے ساتھ ہمارے سامنے آتی ہے اس طرح ریختی کی زبان بطور خاص اردو شاعری میں اہم خصوصیت کی حامل ہے۔ ہندوستانی معاشرے کو ذہن میں رکھ کر غور کریں تو اندازہ ہوتا ہے کہ صرف ہندوستان ہی ایسا ملک ہے جہاں کی زبان میں تذکیر و تانیث کا فرق موجود ہے۔ اور اسی لیے ترسیل و ابلاغ میں جنس کا پتہ چل جاتا ہے اور دوسری وجہ یہ بھی ہے کہ قدیم ہندوستان میں پردے کے رواج کے سبب عورتوں اور مردوں میں ایک دوری بنی رہتی تھی۔ عورتیں عموماً چہار دیواری کے اندر اور مرد باہر رہا کرتے تھے۔ لہٰذا دونوں کی زبان میں فرق آنا ناگزیر تھا۔ گویا ہندوستان میں زبان کے اعتبار سے دو سطحیں ہیں ایک عورت کی زبان اور دوسری مرد کی زبان اور ان دونوں زبانوں میں لفظیات، محاورات، ضرب الامثال کے اعتبار سے دیکھیں تو کافی فرق ملے گا۔ اور مجموعی طور پر دیکھا جائے تو ادب میں مردوں کی زبان کو ہی برتری حاصل رہی ہے۔ جس طرح مردوں کی حاکمیت ایک حقیقت ہے اسی طرح ادب میں مردوں کی زبان کی اجارہ داری بھی ایک حقیقت ہے۔ لیکن ریختی نے اس اجارہ داری کو ایک جھٹکا دیا ہے۔ لہٰذا زبان کے اعتبار سے ریختی کو کم از کم اہمیت تو حاصل ہے ہی۔

بہر کیف ریختی کا نام آتے ہی اخلاق وادب کی نگاہیں جھک جاتی ہیں اور اس کی وجہ ریختی میں بے اعتدالی اور جنسی جذبے کا بے باکی اور پھوہڑپن کے ساتھ پیش کرنا ہے۔ مگر یہ بات بھی غور طلب ہے کہ ہر ادب اپنے عہد کا عکاس ہوتا ہے تو کیا ریختی بھی اپنے عہد کا عکاس ہے ؟ یہ ایک سوالیہ نشان ہے۔ جس کا حل ریختی کے آغاز وارتقا کی تاریخ سے ممکن ہے۔ تاریخی اعتبار سے یہ درست ہے کہ ریختی کے اشعار اور اس کی مثالیں دکنی ادب میں مل جاتی ہیں مگر اسے بطور صنفِ سخن کے استعمال نہیں کیا گیا بلکہ صنف سخن کے اعتبار سے اس کو لکھنؤ میں عروج ملتا ہے، وہ لکھنؤ جہاں طرب ونشاط کی بساطیں بچھی ہوئی تھیں جہاں دن رات عیش کوشی اور گرم بازاری میں گذرتے تھے۔ دلّی کی تباہی کے بعد لکھنؤ کی بزم کی آراستگی اور عیش کوشی نے کیا کیا رنگ دکھائے اس کا علم عبدالحلیم شرر کے اس اقتباس سے لگایا جا سکتا ہے :

> ''اس سے انکار نہیں کیا جا سکتا کہ دولت مندی کے زمانے میں چونکہ شہر کی آبادی کا زیادہ حصہ امرا اور شرفا اور ادبا کی مخفی دستگیری پر بسر کر رہا تھا۔ اس کی وجہ سے محنت، جفا کشی اور وقت کی قدر و قیمت جاننے کا مادہ علی العموم اہل لکھنؤ میں فنا ہو گیا اور جو مشاغل انھوں نے اختیار کیے جو ان کی ترقی کی قومی شاہراہ سے روز بروز دور کرتے گئے۔ ان کے مشغلے لہو و لعب کے سوا کچھ نہ تھے بے فکری اور فکر معاش سے سبکدوش ہونے نے انھیں کبوتر بازی، بٹیر بازی، چوسر، گنجفے اور شطرنج کا شائق بنا دیا، ان کاموں پر وہ آمدنی کا زیادہ تر حصہ صرف کرنے لگے اور ''اندیشہ فردا'' کے لفظ سے ساری آبادی ناآشنا تھی۔ کوئی امیر نہ تھا جو ان کاموں میں سے کسی ایک کا دلدادہ نہ ہو اور اس کے شوق نے اور

بہنوں کو بھی اسی کام میں نہ لگایا ہو۔"

(عبدالحلیم شرر۔ گذشتہ لکھنؤ ص ۳۲۰)

لکھنؤ کی اخلاقی گراوٹ کا اندازہ اس سے بھی لگایا جا سکتا ہے کہ لکھنؤ میں اس وقت ہر طرف ناچ رنگ کی محفلیں گرم تھیں۔ امراء نوابین کا مشغلہ مہ جبینوں سے تعلقات استوار کرنا رہ گیا تھا اور یہ طوائفوں کی گرم بازاری کا یہ عالم تھا کہ طوائفوں کے کوٹھے تہذیب و تمدن سیکھنے کا بڑا ادارہ سمجھا جانے لگا تھا چنانچہ لکھنؤ کے امیر زادے آداب معاشرت کے لیے انھیں طوائفوں کے کوٹھوں پر زانوئے ادب تہہ کرتے تھے۔ عبدالحلیم شرر نے طوائفوں کی سماجی حیثیت کے سلسلے میں لکھا ہے کہ :

> عیاشی اور تماش بینی سے دنیا کا کوئی شہر خالی نہیں ـــــــ لیکن لکھنؤ میں شجاع الدولہ کے زمانے میں رنڈیوں سے تعلقات پیدا کرنے کی جو بنیاد پڑی تو روز بروز اسے ترقی ہی ہوتی گئی۔ امیروں کی وضع میں داخل ہو گیا کہ اپنا شوق پورا کرنے یا اپنی شان دکھانے کے لیے کسی نہ کسی بازاری حسن فروش سے ضرور تعلق رکھتے ـــــــ ان بے اعتدالیوں کا ایک ادنیٰ کرشمہ یہ تھا کہ لکھنؤ میں مشہور تھا کہ جب تک انسان کو رنڈی کی صحبت نہ نصیب ہو، آدمی نہیں بنتا۔ آخر لوگوں کی اخلاقی حالت بگڑ گئی ـــــــ سارے ہندوستان میں اور اسی طرح لکھنؤ میں بازاری عورتوں کو یہ مرتبہ حاصل ہو گیا کہ مہذب و شائستہ امرا کی محفلوں میں ان کے پہلو بہ پہلو بیٹھتیں اور یہاں اس مذاق میں یہاں تک ترقی ہوئی کہ بعض رنڈیوں نے بھی اپنے گھروں میں ایسی ہی نشست و برخاست کی

صحبتیں قائم کر دیں۔ جن میں جاتے بہت سے مہذب
لوگوں کو بھی شرم نہیں آتی۔"

(عبدالحلیم شرر۔ گذشتہ لکھنؤ ص ۳۲۹)

یہ لکھنؤ کا سماجی پس منظر ہے جس میں ریختی پروان چڑھتی ہے۔ گویا یہ ایک زوال آمادہ معاشرے کا ترجمان ہے۔

ریختی کی ہیئت و ماہیئت کے سلسلے میں عبادت بریلوی لکھتے ہیں :

"شاعر اس میں عورتوں کے جذبات و احساسات کو پیش کرتا ہے اور اس میں عورتوں کے جذبات واحساسات ایسے ہوتے ہیں جن سے صنفِ لطیف کی ان کیفیات کا اندازہ ہوتا ہے جو اس پر عیاشی میں گھر جانے کے بعد پیدا ہوتی ہیں۔ عورت اپنی طرف سے نہ صرف اظہار عشق کرتی ہے بلکہ بعض اوقات تو جنسی فعل سے قبل اور بعد کی تمام حرکات کو جگہ جگہ اپنے الفاظ میں پیش کرتی ہے یا پھر اپنی جنسی خواہشات کی تکمیل کے لیے بعض ایسی ابنارمل حرکات کا تذکرہ کرتی ہے جو عجیب ہونے کے باعث پڑھنے والے پر ایک عجیب اثر ڈالتی ہے۔ پڑھنے والا صنفِ لطیف کی ان ابنارمل حرکات کی تفصیلات میں زیادہ دلچسپی لیتا ہے۔ کیونکہ فطرت نے بہر حال ان دونوں کو جنسی تعلقات کی زنجیر میں باندھ رکھا ہے۔ خیر تو ریختی میں عورتوں کی طرف سے ہیجان انگیز اور جنسی خواہشات میں تلاطم پیدا کرنے والے خیالات کا اظہار کیا جاتا ہے۔ جس کا مقصد سوائے اس کے کچھ اور نہیں کہ ایک طرف

صنف لطیف سے قربت حاصل کی جائے اور دوسری
طرف اپنی ابنارمل خواہشات کو تسکین ہو۔"

(تنقیدی زاویے۔ عبادت بریلوی ص ۱۷۵-۷۶)

اب ان چند مثالوں کو دیکھیں جس میں جذبات کی ترجمانی میں بے اعتدالی اور ہیجانی کیفیت موجود ہے۔

کروں میں کہاں تک مدارات روز
تمہیں چاہیئے ہے وہی بات روز — رنگین

مردوا مجھ سے کہے ہے چلو آرام کریں
جس کو وہ سمجھے ہے وہ آرام ہو نوج — انشا

مری نماز کھوئی اس مردوے نے آکر
اٹھی تھی اے دوا میں کمبخت ابھی نہا کر — نازنین

رات کو ٹھے پہ تری دیکھ لی چوری انا
کالی اوپر تھی چڑھی نیچے تھی گوری انا — قیس

اخلاقی اعتبار سے یہ ایسے اشعار ہیں جو فحاشی اور عریانیت کی ترجمانی کرتے ہیں اور اسی سبب اس صنف کو مطعون کیا گیا۔

ریختی کے آغاز و ارتقا کے سلسلے میں تذکرہ نگاروں اور محققین میں اختلاف رائے ہے۔ محمد حسین آزاد کے مطابق:

"ریختی کا شوخ رنگ سعادت یار خان رنگین کا ایجاد ہے۔
مگر سید انشا کی طبع رنگیں نے بھی موجد سے کم نکھڑا پایا

نہیں دکھایا ہے۔"

(آب حیات محمد حسین آزاد ص ۳۵۹)

محمد حسین آزاد نے یہ بات اس لیے کہی کہ خود رنگین نے اپنے دیوان ریختی میں اور "مجالس رنگین" میں اس بات کا اعتراف کیا ہے اور اس صنف کے موجد ہونے کا دعویٰ کیا ہے۔ لیکن حقیقت یہ ہے کہ رنگین سے بہت پہلے دکن میں ریختی موجود تھی یہ اور بات ہے کہ جس طرح لکھنؤ میں ریختی کے موضوعات اور اظہار و اسلوب کا جو طریقہ رائج تھا وہ دکن میں نہیں تھا مگر ریختی کے کلام ضرور موجود تھے۔ تذکرہ "گل رعنا" میں عبدالحئی لکھتے ہیں:

" آزاد کا یہ کہنا صحیح نہیں ہے کہ رنگین اور انشا اس کے موجد ہیں کیونکہ قدما کے یہاں بھی اس کا سراغ ملتا ہے۔۔۔۔۔۔ مولانا ہاشمی بیجاپوری کے بعد سید محمد قادری ۔۔۔۔۔ ان کا تخلص خاکی تھا ان کا دیوان ۔۔۔۔۔۔۔ اس میں ایک دو ریختیاں بھی ہیں ۔۔۔۔۔۔۔۔ لیکن اس کے زندہ کرنے اور رواج دینے کا طرۂ افتخار مرزا سعادت علی خاں رنگین اور ان کے دوست سید انشا اللہ خاں کا حصہ تھا۔"

(گل رعنا۔ عبدالحئی ص ۵۴)

اور نصیر الدین ہاشمی نے لکھا ہے کہ :

"اگرچہ ریختی کی ابتدا دکن سے ہوئی مگر ریختی نام یہاں نہیں رکھا گیا یہ نام لکھنؤ میں رکھا گیا۔ بہر حال ہاشم بیجا پوری کو اس قسم کی شاعری کا موجد قرار دیا جاتا ہے۔ قیس کے کلام میں بھی ریختی ہے اور اس کو 'زبان بیگمات

شاہجہاں آباد' سے موسوم کیا ہے۔ کلیات قیس میں کئی
غزلیں ریختی میں موجود ہیں۔"

مضمون حیدرآباد کا ایک قدیم شاعر محمد صدیق قیس مشمولہ نیادور جنوری ۱۹۶۱ء)

اور محی الدین قادری زور لکھتے ہیں :

"دوسرے بہت سے خیالوں کی طرح اب یہ خیال بھی غلط
ہو گیا کہ ریختی کی ابتدا شمال ہی میں کی گئی۔ ہاشمی کی ریختی
اگرچہ اس نوع کی شاعری کی ابتدائی کوششوں سے ہے
لیکن اس قدر اعلیٰ درجہ کی ہے کہ کوئی اس کو پہلی کوشش
نہیں سمجھ سکتا اس کے ذریعہ قدیم دکن کی عورتوں کی
زبان محفوظ کر لی گئی۔"

(اردو شہہ پارے جلد اوّل۔ محی الدین قادری زور ص ۲۵۶)

بہر کیف اب یہ طے شدہ حقیقت ہے کہ ریختی بھی دکن میں شروع ہوئی بہ حیثیت صنف سخن ریختی لکھنؤ کی عیش پسند معاشرے میں پروان چڑھی جس کی مقبولیت میں رنگین اور انشا کا ہاتھ ہے۔ ان کے علاوہ لکھنؤ میں خانم جان' امجد علی نسبت اور مرزا علی بیگ نازنین کے نام بھی اہم ہیں۔ لیکن ریختی اسی خاص معاشرے میں مقبول ہوئی اور بدلتے ہوئے زمانے کے ساتھ اس یہ روبہ زوال ہوتی گئی اور اسے ایک مطعون صنف کا درجہ دیا گیا۔

رباعی

رباعی اردو شاعری کی ایک اہم صنف ہے۔ ہئیتی اعتبار سے اس میں چار مصرے ہوتے ہیں انھیں چار مصروں کی مدد سے ایک مکمل مضمون یا خیال مسلسل اور مربوط ہوتے ہیں رباعی عربی زبان کا لفظ ہے جس کے معنی "چار چار" کے ہیں۔ اصطلاحاً اس کے پہلے 'دوسرے اور چوتھے مصرے ہم قافیہ ہوتے ہیں اور تیسرا مصرع بے قافیہ ہوتا ہے لیکن ایسی بھی بہت سی مثالیں مل جاتی ہیں جن میں چاروں مصرے ہم قافیہ ہوتے ہیں۔ مثلاً میر کی یہ رباعی ۔

ہجراں میں کیا سب نے کنارا آخر
اسباب کیا جینے کا سارا آخر
نے تاب رہی نہ صبرو یارا آخر
آخر کو ہوا کام ہمارا آخر

اس رباعی میں چاروں مصرے نہ صرف ہم قافیہ ہیں بلکہ ہم ردیف بھی ہیں۔ اسی لیے بعض اوقات رباعی کے اشعار غزل کے اشعار کے مشابہ ہوتے ہیں اور ایسے میں غزل اور رباعی کے اشعار میں تمیز کرنی مشکل ہوتی ہے۔ اور یہ شناخت صرف رباعی کے اوزان سے ممکن ہے۔ عروض کے مختلف ماہرین نے رباعی کو مختلف ناموں سے یاد کیا ہے مثلاً رباعی 'ترانے' دو بیتی 'چار مصراعی' چہار بیتی 'جفتی' خصی اور غیر خصی اور آخر میں رباعی ہی

اس صنف کا نام قرار پایا۔ اور رباعی کے لیے بحر و وزن مخصوص کیے گئے۔ رباعی کی بحر عام طور پر مشکل سمجھی جاتی ہے اس لیے صنف رباعی پر طبع آزمائی کرنے والے کم ہیں۔ رباعی کی بحر و وزن کے سلسلے میں شمیم احمد نے لکھا ہے کہ :

''رباعی کے لیے صرف ایک بحر مختص ہے اور وہ ہے بحر 'ہزج' اس بحر میں جو چار مصرعے بہ طور رباعی کہے جاتے ہیں ان میں سے ہر ایک مصرعہ چار ارکان پر مشتمل ہوتا ہے۔ چاروں ارکان میں استعمال ہونے والی ماتراؤں کی تعداد بیس ہوتی ہے۔ یہاں ماترا سے مراد ہے کہ اگر رباعی کے کسی بھی مصرعے کی تقطیع کی جائے تو اس میں قابل شمار حروف تعداد میں بیس ہوتے ہیں۔

(اصنافِ سخن اور شعری ہیئتیں۔ شمیم احمد صفحہ ۷۰)

اور رباعی کے لیے مخصوص ۲۴ اوزان جن تین اصولوں پر مبنی ہیں اس کی وضاحت اس طرح کی ہے :

''اوّل یہ کہ ان میں صدر و ابتدا یعنی رکن اوّل اخرم (مفعولن) یا اخرب (مفعول) ہو۔ ۲۴ میں ۱۲ اوزان کا پہلا رکن مفعولن یعنی اخرم ہوتا ہے اور ۱۲ کا مفعول یعنی اخرب۔ دوم یہ کہ سبب کے بعد سبب اور وتد کے بعد وتد آئے۔ سوم یہ ہے کہ چار متحرک حروف ایک جگہ جمع نہ ہوں۔''

(اصناف سخن اور شعری ہیئتیں۔ شمیم احمد۔ صفحہ ۷۱)

اردو کی دوسری اصناف کی طرح رباعی بھی فارسی کے تتبع میں شروع ہوئی اردو کے پہلے صاحب دیوان محمد قلی قطب شاہ رباعی کے پہلے شاعر مانے جاتے ہیں ان کی کلیات

میں متعدد رباعیاں موجود ہیں۔ قلی قطب شاہ کے یہاں خمریہ، نعتیہ، مدحیہ اور عشقیہ مضامین پر مشتمل رباعیاں ملتی ہیں۔ دکنی شعرا میں سراج اورنگ آبادی اور ولی کے یہاں بھی رباعیاں ملتی ہیں۔ جو گرچہ تعداد میں کم ہیں مگر اہم ہیں۔ ان کی مثالیں ملاحظہ فرمائیں۔

تھا عین نماز میں کہ ساقی آیا
پھر ساغر مے مرے مقابل لایا
میں اس کو اشارے میں کہا تائب ہوں
بولا کہ شتاب پی۔ پیاسوں لایا

سراجؔ

تجھ مکھ کا یہ پھول ہے چمن کی زینت
تجھ شمع کا شعلہ ہے رگن کی زینت
فردوس میں نرگس نے اشارے سوں کہا
یہ نور ہے عالم کے نین کی زینت

ولیؔ

شمالی ہند میں تقریباً ہر بڑے شاعر کے یہاں چند رباعیاں ضرور مل جاتی ہیں۔ مثلاً میرؔ، دردؔ، سوداؔ، سوزؔ، حسرتؔ، وحشتؔ، عبدالحی تاباںؔ، احسن اللہ اور لکھنوی شعرا میں آتشؔ، ناسخؔ، انشاؔ اور جرأتؔ۔ اس کے بعد غالبؔ، مومنؔ، ذوقؔ، ظفرؔ، شیفتہؔ، حالیؔ، اکبرؔ، اسماعیل میرٹھی، شادؔ، امجد حیدرآبادی، جوشؔ، فانیؔ، سیمابؔ، فراقؔ، محرومؔ، رواںؔ وغیرہ ہیں۔ اس عہد میں تلوک چند محروم اور جگت موہن لال رواں رباعی کے بڑے ممتاز شعرا ہیں۔ جنھوں نے رباعی کی طرف خصوصی توجہ کی۔ اس طرح رباعی اردو کی ایسی صنف سخن ہے جس کی طرف چند شعرا نے خصوصی توجہ کی ورنہ محض طبع آزمائی کی خاطر بیشتر شعرا نے رباعیاں لکھی ہیں۔

قطعہ

عربی زبان میں قطعہ ایک مستقل صنف سخن کی حیثیت رکھتی ہے اردو میں بھی قطعہ کی روایت موجود ہے مگر اس کا چلن بہت عام نہیں ہے بہت ہی کم شعرا نے مستقل قطعات کہے ہیں طبع آزمائی کے لئے تو کم وبیش اکثر شعرا نے قطعات کہے ہیں۔

فنی اعتبار سے قطعات میں موضوع کی کوئی قید نہیں، ہر طرح کے موضوعات اس میں سما سکتے ہیں۔ اور ہیئت کے اعتبار سے بھی قطعہ میں جدت نہیں قطعے کی ہیئت غزل اور قصیدہ سے بہت حد تک مماثلت رکھتی ہے۔ قطعہ میں چونکہ غزل اور قصیدے کی طرح مطلع نہیں ہوتا مگر تمام اشعار آپس میں ہم وزن وہم قافیہ ہوتے ہیں اور بعض شعرا نے قافیے کے ساتھ ردیف کی پابندی کو بھی ملحوظ رکھا ہے۔ قطع میں کم سے کم دو شعر ہوتے ہیں اور زیادہ کی کوئی تعداد متعین نہیں۔ صاحب مخزن الفوائد نے قطعے کی ہیئت و ماہیت کے سلسلے میں لکھا ہے کہ :

> "وجہ تسمیہ اش انیست کہ از مصرع نخستیں مطلعش قافیہ منقطع شدہ والا ہم چوں قصیدہ مسلسل است یا غزل و باید کمتر از دو شعر نہ باشد واز رباعی ممتاز می شود ازیں معنی کہ در اوزان مقررہ رباعی نہ باشد۔"
>
> (مخزن الفوائد صہ ۱۵۶)

بہر کیف قطعہ کے لئے ضروری ہے کہ اس کے تمام اشعار آپس میں مربوط اور ہم وزن و ہم قافیہ ہوں اور معنوی اعتبار سے ایک ہی لڑی میں پروئے ہوئے ہوں۔ قطعے کے لئے کسی بحر یا وزن کی تخصیص نہیں البتہ رباعی کی مخصوص بحر سے اس کا منفرد ہونا ضروری ہے۔

شعری اصطلاحات اور ان کے مفاہیم

آفاقیت :

شعر میں ایسے داخلی اور خارجی جذبات واحساسات کو پیش کرنا جو ہر دور، ہر زمانے، ہر ملک اور ہر نسل کے جذبات واحساسات کو شامل ہوں یا سب کی تسکین کر سکے یعنی شعر میں ایسے معنی اور خیال کا ہونا جو بلا تفریق تمام لوگوں کے لیے قابل قبول ہو۔ مثلاً

شام سے کچھ بجھا سا رہتا ہے　　دل ہوا چراغ مفلس کا　　(میرؔ)

دیدنی ہے شکستگی دل کی　　کیا عمارت غموں نے ڈھائی ہے　　(میرؔ)

ہزار بار زمانہ ادھر سے گذرا ہے　　نئی نئی سی ہے کچھ تیری رہگذر پھر بھی (فراقؔ)

آمد :

اصطلاح شعر میں داخلی آہنگ کو لفظوں سے ہم آہنگ ہونے کو آمد کہتے ہیں۔ آمد شعر کہنے کی ایک کیفیت کا نام ہے۔ آمد ہی وہ صفت ہے جو شاعر کی اندرونی کیفیت کو بغیر کسی تامل کے لفظوں کے آئینے میں ہو بہو اتار دیتی ہے۔ یعنی موزوں خیال اپنی مناسبت سے موزوں الفاظ میں ظاہر ہوتا ہے۔ آمد کے شعر سے یہ محسوس نہیں ہوتا ہے کہ شاعر پر شعر کہتے وقت کوئی بیرونی جبر تھا۔ آمد کے شعر میں بے انتہا صفائی، سادگی، روانی اور تاثیر ہوتی

ہے۔ اس سلسلے میں حالی کا کہنا ہے کہ :

"اکثر لوگوں کی رائے ہے کہ جو شعر شاعر کی زبان سے فورا بے ساختہ ٹپک پڑتا ہے وہ اس شعر سے زیادہ لطیف اور بامزہ ہوتا ہے جو بہت دیر میں غور و فکر کے مرتب کیا گیا ہو۔ پہلی صورت کا نام انھوں نے آمد رکھا اور دوسری صورت کا نام آورد۔"

(مقدمہ شعر و شاعری صہ ۶۰)

مثال :

ہوا خیمہ زن کاروان بہار — ارم بن گیا دامن کو ہسار
گل و نرگس و سوسن و نسترن — شہید ازل لالہ خونین کفن
جہاں چھپ گیا پردۂ رنگ میں — لہو کی ہے گردش رگ سنگ میں

(اقبال)

آورد :

شعر کہنے کی اس کیفیت کو آورد کہتے ہیں جس میں شاعر کسی خیال یا جذبہ سے متاثر ہو کر شعر کہنے کی کوشش نہیں کرتا بلکہ جبراً شعر برائے شعر گفتن کی کوشش کرتا ہے۔ آورد کے شعر میں داخلی آہنگ اور خارجی آہنگ کے تال میل میں ایسی کمی رہ جاتی ہے جس سے یہ احساس ہوتا ہے کہ شاعر نے شعر بنانے کی کوشش کی ہے۔ عبدالرحمٰن بجنوری آورد کی وضاحت اس طرح کرتے ہیں :

"وہ کلام جو شاعر بغور و فکر کہے، لفظ پر نظر ڈالے کہ کہیں کوئی سقم تو نہیں رہ گیا ہے جو کہنا تھا صحیح صحیح ادا ہو گیا یا کوئی کسر رہ گئی اگر شاعر ادائے معنی .... یا الفاظ کی جگہ ردو بدل کرتا رہے یہاں تک کہ اطمینان ہو جائے کہ اب کوئی

سکم نہیں رہا۔"(۱)

(مراۃ الشعر صہ ۸۷)

شعر میں فقط الفاظ کی کاٹ چھانٹ آورد نہیں ہے بلکہ آورد وہ ہے کہ شاعر کا اور شعر کا اندرونی آہنگ کسی خیال سے پوری طرح مربوط نہ ہو سکے۔

دیا ہے رنج کو دھو تیرے غسل صحت نے
ضمیر خلق سے اے بادشاہ پاک ضمیر

(ذوق)

اغراق :

کسی بات کا واقع ہونا عقل میں تو آئے مگر وہ بات امر واقعہ نہ ہو۔ مثلاً

گرگ نے دورِ عدل میں اس کے
سیکھ لی راہ ورسم چوپانی

(مومن)

آہنگ :

لفظ میں شامل حروف یا جملے کے الفاظ کے باہم ٹکراؤ اور رگڑ سے پیدا ہونے والی آواز کو کہتے ہیں آہنگ اور آواز میں فرق یہ ہے کہ آواز مجرد ہوتی ہے جیسے ا۔ب۔پ۔ج۔د وغیرہ (حروف تہجی کی آوازیں) جبکہ آہنگ آوازوں کے آپس میں ملنے سے مجموعی طور پر پیدا ہونے والی آوازوں کا اتار چڑھاؤ ہے۔ جملے یا شعر میں الفاظ کے اتار چڑھاؤ کی جامع کیفیت آہنگ کہلاتی ہے۔ آہنگ شاعری اور موسیقی کی بنیاد ہے۔ اس کے بغیر یہ دونوں فن نامکمل ہیں۔ موسیقی کا کلیدی آہنگ ترنم ہے جو راگ اور لے کے ذریعہ پیدا ہوتا ہے۔ شاعری کا بنیادی آہنگ موزونیت ہے۔ موزونیت ترنم کا ایک حصہ ہے جس میں حرفوں اور لفظوں کی اصوات کو موسیقی سے آشنا کیا جاتا ہے۔ شعر میں آہنگ کی مثال۔

تو بچا بچا کے نہ رکھ اسے ترا آئینہ ہے وہ آئینہ
کہ شکستہ ہو تو عزیز تر ہے نگاہ آئینہ ساز میں

ابتذال :

ابتذال شعر میں ایسے مضامین اور الفاظ کے استعمال کرنے کو کہتے ہیں جن سے سماج کا سنجیدہ اور اہل علم طبقہ گریز کرتا ہو۔ مبتذل مضامین و لفظیات کے اظہار میں غیر سنجیدگی، تضحیک بے غیرتی اور بے شرمی کا عنصر پایا جاتا ہے۔ اور مبتذل کلام میں سماج کے اور زبان وادب کے عصری معیارات کے بموجب سب سے آخری درجہ کے الفاظ اور مضامین شامل ہوتے ہیں۔ ابتذال کی وضاحت کرتے ہوئے دبی پرشاد سحر لکھتے ہیں :

"یعنی الفاظ عامہ کہ خواص اس کے استعمال سے احتراز کرتے ہیں۔" (۱)

ابہام :

ابہام سے مراد شاعر کے مقصد کی ایسی پوشیدگی سے ہے جس کی تفہیم کے لیے کئی کئی وضاحتیں کرنی پڑیں اور ان وضاحتوں کے بعد بھی صحیح معنی کی دریافت میں تشنگی کا احساس ہو۔ شمس الرحمان فاروقی لکھتے ہیں کہ :

"وہ شعر جو لغت کی مدد سے نہ سمجھا جا سکے مبہم ہوگا...... سہل ممتنع کا شعر بھی مبہم ہو سکتا ہے اور نہایت فارسی آمیز شعر بھی ابہام سے عاری ہو سکتا ہے، ابہام کی دوسری شکل یہ ہوتی ہے کہ شعر پہلی نظر میں ایسے مطالب کا حامل نظر آئے جو نیم روشن ہوں لیکن غور و فکر اور ہر لفظ کے تفاعل کے جانچنے پرکھنے کے بعد اس کے تمام نکات واضح ہو جائیں اور یہ محسوس ہو کہ ہم اس شعر سے اور زیادہ معنی حاصل نہیں کر سکتے۔ ابہام کی آخری منزل

یہ ہوتی ہے کہ پورے غور و فکر اور تمام الفاظ کی توجہ کے بعد بھی
یہ محسوس ہو کہ ابھی اس کنویں کو کھنگالا جائے تو کئی ڈول پانی
ہے۔" (۱)

(شعر غیر شعر اور نثر صہ ۸۷)

مثال میں ان اشعار کو دیکھیں :

کہا میں نے گل کو ہے کتنا ثبات — کلی نے یہ سن کر تبسم کیا (میرؔ)
تم میرے پاس ہوتے ہو گویا — جب کوئی دوسرا نہیں ہوتا (مومنؔ)

اتباع :

کسی شاعر کے طرز فکر، اظہار اور اسلوب کے طریقوں کی شعوری طور پر پیروی
کرنے کو اتباع یا تقلید کہتے ہیں۔ جیسے

پتہ پتہ بوٹا بوٹا حال ہمارا جانے ہے
جانے نہ جانے گل ہی نہ جانے باغ تو سارا جانے ہے
(میرؔ)

شہروں شہروں ملکوں ملکوں آوارا ہم پھرتے ہیں
راہ وفا کا ذرہ ذرہ نام ہمارا جانے ہے
(احمد ندیم قاسمی)

ہمارے آگے ترا جب کسو نے نام لیا
دل ستم زدہ کو ہم نے تھام تھام لیا
(میرؔ)

پاس بیٹھا جو میں کل اک ترے ہم نام کے پاس
رو گیا بس نام سنتے ہی کلیجہ تھام کے
(جراتؔ)

استعارہ :

استعارہ کا لغوی معنی "عاریتاً لینا" مانگنا" ہیں۔ اصطلاح میں دو چیزوں میں کوئی معنوی یا صوری مشارکت و مشابہت کی بنا پر ایک چیز کو من و عن دوسری چیز قرار دینا ہے۔ یعنی ایک چیز کو دوسری چیز میں ضم کر دینے اس کے بدل قرار دینے کو استعارہ کہتے ہیں۔

ہیں یاد وہ بے مثال آنکھیں　　کیا ہیں تیری او غزال آنکھیں

دراز زلف میں جادو سیاہ آنکھ میں مدھ　　نسیم صبح بنارس۔ حلال شام اودھ

(جوشؔ)

ایہام :

ایہام سے مراد ایسے کلام سے ہے جس کے پڑھنے یا سننے کے بعد قاری یا سامع وہم میں پڑ جائے کہ اس شعر کے اصلی معنی کیا ہیں۔ ایہام کے شعر میں دو معنی ہوتے ہیں۔ ایک قریب کے اور دوسرے بعید کے۔ اور شاعر معنی بعید مراد لیتا ہے۔ قریب کے معنی کا شعر میں التزام کر کے وہ اپنے قاری کو وہم میں مبتلا کرتا ہے۔ مثلاً

دل جو بھر آیا تو اک شور مچایا میں نے

سارے تالاب کے سوتوں کو جگایا میں نے

(امانتؔ)

برجستگی :

شعر کے مضمون و معنی کو الفاظ میں مکمل طور پر گھل مل کر بے جھجک اور بے تامل اس طرح ظاہر ہونے کو برجستگی کہتے ہیں کہ شعر کے مصرعوں میں ایک ضرب الامثال کی سی کیفیت پیدا ہو جائے۔ برجستگی میں بندش کی چستی اور بے تکلف انداز بیان کی کیفیت شامل ہوتی ہے۔ برجستہ شعر وہ ہے جو کسی موضوع، معنی یا موقع و محل پر برمحل ثابت ہو۔

زندگی ہے یا کوئی طوفان ہے　　ہم تو اس جینے کے ہاتھوں مر چلے　(میرؔ)

سن تو سہی جہاں میں ہے تیرا فسانہ کیا　　　　کہتی ہے تجھے خلق خدا غائبانہ کیا　　(آتش)

بلاغت :

بلاغت اس صورت حال کو کہتے ہیں جب کلام میں الفاظ معمولی زبان کے مقابلے میں زیادہ زور، توانائی اور خوبی کے حامل ہوں۔ اور کلام مقتضائے حال کے مطابق ہو۔ اور شاعر کلام کو دوسروں تک پہنچانے میں مرحبۂ کمال حاصل کرلے۔ بلاغت کی عام شرطیں وہی ہیں جو عمدہ شاعری کی شرطیں قرار دی گئی ہیں۔

جب میکدہ چھٹا تو پھر اب کیا جگہ کی قید
مسجد ہو مدرسہ ہو کوئی خانقاہ ہو　　(غالبؔ)

بلند پروازی :

بلند پروازی سے مراد یہ ہے کہ شاعر شعر میں علم اور قیاس کی بنیاد پر اس خارجی دنیا کے دائرے سے باہر نکل کر ان ماورائی دنیاؤں کے خیالات کو پیش کرے جو ہماری آنکھوں کے سامنے نہیں ہیں۔ بندش کی چستی کے سلسلے میں شبلی نعمانی لکھتے ہیں کہ :

"یہ ایک وجدانی چیز ہے اس کی تعریف اور تحریر نہیں ہو سکتی لیکن مذاق سلیم آسانی سے اس کا احساس کرتا ہے۔"(۱)

(شعر العجم جلد دوم صہ ۲۹)

دل ناداں تجھے ہوا کیا ہے　　　　آخر اس درد کی دوا کیا ہے　　(غالبؔ)
ہزار کام اول ضبط و احتیاط کے ساتھ　　　　کھلے نہ راز یہ سب ان اختیار میں ہے　　(شوقؔ)

بے ساختگی :

کسی موقع و محل پر کوئی مضمون شاعر کے ذہن میں ظاہر ہو اور بغیر کسی تامل اور رکاوٹ کے انتہائی آمد کی کیفیت میں سادگی کے ساتھ شعر کے سانچے میں ڈھل جائے۔ یعنی کسی شعر کا بغیر غور و فکر کے یکایک ذہن میں آجانا بے ساختگی ہے۔

ہوا ہے شہ کا مصاحب پھرے ہے اتراتا   وگرنہ شہر میں غالب کی آبرو کیا ہے (غالبؔ)
زندگی دردِ سر ہوئی حاتم   کب ملے گا مجھے پیا میرا (حاتمؔ)

پُر گو:

کسی بھی موضوع پر، کسی بھی صنف سخن میں عمدگی اور سلیقگی سے بغیر تردّد کے اشعار کہنے والے اور کئی لہجوں اور اسالیب پر قدرت رکھنے والے شاعر کو پُر گو کہا جاتا ہے مثلاً مصحفی کی پُر گوئی کی مثالیں دیکھیں

یہ خیال اک دن اسی صورت فزوں ہو جائے گا
رفتہ رفتہ مجھ کو سوجھے ہے جنوں ہو جائے گا

کل میں جو راہ میں اسے پہچان رہ گیا
کچھ وہ بھی مجھ کو دیکھ کے حیران رہ گیا

قفس سے چھوڑے ہے اب مجھ کو کیا تو اے صیاد
چمن کے بیچ کہاں موسم بہار رہا

خواب تھا یا خیال تھا کیا تھا
ہجر تھا یا یا وصال تھا کیا تھا
چمکی بجلی سی پر نہ سمجھے ہم
حسن تھا یا جمال تھا کیا تھا

پُر کاری:

اصطلاح شعر میں زبان و بیان کا صفانہ استعمال، معنوی تہہ داری، ہمہ گیری اور رمزیاتی و کنایاتی فضا اور اثر انگیزی کو پرکاری کہتے ہیں۔

دل میں اگر نہیں تو زباں میں اثر کہا   ہوتی نہیں قبول دعا ترک عشق کی (حالیؔ)
ہے آزمائش حسن نگار کا موسم   گراں ہے دل پہ غم روزگار کا موسم (فیضؔ)
کہاں صیاد کیسا باغباں کس پر گری بجلی

چمن میں آتش گل نے ہمارا آشیاں پھونکا (داغ)

پیکر تراشی :

پیکر تراشی سے مراد یہ ہے کہ غیر حقیقی اور غیر محسوس اشیا یا داخلی کیفیات کے نقوش اور تصویریں ذہن میں قائم کی جائیں مثلاً "جنت" دوزخ، فرشتے، روح، شوق تمنا وغیرہ الفاظ سے ہمارے ذہن میں کوئی نہ کوئی نقش ضرور قائم ہوتا ہے۔ ان نقوش کو مزید واضح کرنے کے لیے محسوس اشیا کے حوالے سے غیر مرئی غیر محسوس اشیا کو پیش کرنا پیکر تراشی ہے۔

برق کو ابر کے دامن میں چھپا دیکھا ہے ہم نے اس شوخ کو مجبور حیا دیکھا ہے
(حسرت)

اٹھ رہی ہے کہیں قربت سے تری سانس کی آنچ
اپنی خوشبو میں سلگتی ہوئی مدھم مدھم (فیض)

دور۔ افق پار چمکتی ہوئی قطرہ قطرہ گر رہی ہے تری دلدار نظر کی شبنم (فیض)

تحریف :

کسی سنجیدہ کلام میں شعوری طور پر مضحکہ خیز پہلو پیدا کرنا تحریف کہلاتا ہے جسے انگریزی میں پیروڈی کہتے ہیں۔ مضحکہ خیزی کے یہ پہلو مضمون، لفظیات، اسلوب اور لہجہ میں ترمیم و اضافہ کی صورت میں پیدا کیے جاتے ہیں تحریف کے لیے یہ ضروری ہے کہ جس کلام کی تحریف کی جارہی ہو اس کلام سے سامع یا قاری بخوبی واقف ہو۔ ورنہ تحریف کا لطف نہیں آئے گا۔

سو پشت سے ہے پیشہ آبا پیہ گری کچھ لیڈری ذریعۂ عزت نہیں مجھے
جان تم پر نثار کرتا ہوں شرم تم کو مگر نہیں آتی

تخیل :

تخیل ایک ذہنی قوت کا نام ہے جو ذہن میں محفوظ خیالات و تصورات کو نئے انداز سے ترتیب دے کر ان میں تازگی اور توانائی پیدا کرتی ہے۔ جیسا کہ الطاف حسین حالی نے لکھا ہے :

"وہ ایک ایسی ذہنی قوت ہے جو معلومات کا ذخیرہ جو
تجربہ یا مشاہدہ کے ذریعے سے ذہن میں پہلے سے مہیا
ہوتا ہے یہ اسی کو مکرر ترتیب دے کر نئی صورت
بخشتی ہے۔"(۱)

(مقدمہ شعر و شاعری۔ صہ ۱۱۴)

اس غیرت ناہید کر ہر تان ہے دیپک	شعلہ سا لپک جائے ہے آواز تو دیکھو (مومنؔ)

مسند گل منزل شبنم ہوئی	دیکھ رتبہ دیدۂ بیدار کا	(ولیؔ)

نقش فریادی ہے کس کی شوخی تحریر کا
کاغذی ہے پیرہن ہر پیکر تصویر کا	(غالبؔ)

تشبیہ :

تشبیہ کا لغوی معنی یہ ہے کہ ایک چیز کو دوسری چیز کا مشابہ اس طرح ٹھہرانا کہ تشبیہ دی گئی چیز کے اوصاف تشبیہ دی جانے والی چیز کے اوصاف سے کم ہوں۔ یعنی وہ صفت جس کی بنیاد پر دو چیزوں میں شبہ پیدا ہوا ہے وہ مشبہ کے بہ نسبت مشبہ بہ میں کہیں زیادہ ہو۔ نجم الغنی کے مطابق :

"تشبیہ سے مراد دلالت ہے دو چیزوں کی، جو آپس میں
جدا جدا ہوں ایک معنی میں شریک ہونے پر، اس طرح
کہ بطور استعارے نہ ہوں اور نہ بطور تجرید۔"(۱)

(بحر الفصاحت۔ صہ ۸۱۲)

مثلاً پھول اور گال میں سرخی کی مشابہت ہے۔ چاند اور محبوب کے چہرے میں خوبصورتی کی مشابہت ہے۔ یا اس شعر میں تشبیہہ کا استعمال۔

امڈی آتی ہیں آج یوں آنکھیں　　　جیسے دریا کہیں ابلتے ہیں ۔(میرؔ)

تعلی :

ایسے اشعار جن میں شاعر اپنے کلام اور فکر و فن کی بڑائی کے دعوے کرتا ہے تعلی کے شعر کہلاتے ہیں۔ یہ دعوے اسی شاعر کو زیب دیتے ہیں جو فکر و فن کے اعتبار سے اپنی شناخت بنا چکا ہو۔ تعلی گرچہ اپنی بڑائی آپ کرنے کے مترادف ہے مگر شعر کی شریعت میں معیوب نہیں ہے۔

ہیں اور بھی دنیا میں سخن ور بہت اچھے

کہتے ہیں کہ غالب کا ہے انداز بیاں اور　　　(غالبؔ)

سارے عالم پر ہوں میں چھایا ہوا　　　مستند ہے میرا فرمایا ہوا　　　(میرؔ)

انھیں خود ناز ہے اب اپنی صورت پر کہ برسوں سے

پرستش کر رہا ہے حسرت رنگیں بیاں میری　　　(حسرتؔ)

تغزل :

تغزل شعر کی وہ خاصیت ہے جو معاملات حسن و عشق کے پیرائے ہیں گہرے دلی جذبات کو گداز موسیقی کے ساتھ حلول کر کے لفظوں میں نرم آہنگی اور شعر میں اثر آفرینی پیدا کرتی ہے۔ تغزل کے شعر میں ایک درد مندانہ کیفیت ہوتی ہے۔ تغزل کی بنیاد عشق و محبت ہے اس لیے محبوب سے گفتگو کے لیے جذبات و احساسات میں شدت لیکن بیان میں نرمی، آہنگی پائی جاتی ہے۔ تغزل کی تعریف کرتے ہوئے شبلی نعمانی لکھتے ہیں :

" تغزل سے مراد عشق و عاشقی کے جذبات موثر الفاظ

میں ادا کیے جائیں۔" (۱)

(شعر العجم جلد دوم۔۲۹)

لیکن یہ بھی ضروری نہیں کہ تغزل کے شعر میں معنی و مفہوم حسن و عشق کے حصار میں ہی محدود ہوں بلکہ اس شعر سے دوسرے معنی بھی مراد لیے جاسکتے ہیں۔ لیکن پیرایہ بیان کا حسن و عشق سے متعلق ہونا تغزل کے شعر کے لیے ضروری ہے۔

گلوں میں رنگ بھرے باد نو بہار چلے　　　چلے بھی آؤ کہ گلشن کا کاروبار چلے

مقام فیض کوئی راہ میں جچا ہی نہیں　　　جو کوئی یار سے نکلے تو سوئے دار چلے

(فیض)

کھلونے دے کے بہلایا گیا ہوں　　　تمناؤں میں الجھایا گیا ہوں　　　(شاد)

تلمیح :

کسی مشہور "تاریخی واقعہ" قصہ یا مسئلے کی طرف اشارہ کرنا۔ مثلاً۔

ابن مریم ہوا کرے کوئی

میرے دکھ کی دوا کرے کوئی　(غالب)

تنوع :

شاعر کے وسعت تخیل اور مختلف خیال و کیفیات کا اظہار تنوع کہلاتا ہے۔ یعنی کلام میں مختلف موضوعات، مضامین و لفظیات اور نئے نئے معنی پیش کرنا تنوع ہے۔

پریشاں ہو کے میری خاک آخر دل نہ بن جائے

جو مشکل اب ہے یارب پھر وہی مشکل نہ بن جائے

۔(اقبال)

توارد :

ایسے کلام یا شعر کو توارد کہا جاتا ہے جو دو شاعروں کے یہاں مضمون لفظیات، تراکیب وغیرہ کے اعتبار

سے یکساں ہوں لیکن اس کے لیے یہ علم ہونا ضروری ہے کہ ان دونوں شعرا نے ایک دوسرے کے کلام سے استفادہ نہیں کیا ہے یا جان بوجھ کر شعر کو اپنانے کی کوشش نہیں کی ہے۔ ورنہ یہی توارد سرقہ ہو جاتا ہے۔ یعنی توارد ایسا کلام ہے جو دو شعرا کے یہاں طبع زاد اور اختراعی حیثیت رکھتا ہے۔

جودت طبع :

جودت طبع طبیعت کی خوبی اور مزاج کی حلیمیت کو کہتے ہیں شاعری میں ذوق سلیم اور طبع مستقیم مراد ہے جو شاعر کے امتیازی اوصاف میں شمار کیے جاتے ہیں۔

جس طرف تونے آنکھ بھر دیکھا　　جان سے ہو گئے بدن خالی　(دردؔ)

ہم نے سو سو طرح سے مر دیکھا　　ان لبوں نے نہ کی مسیحائی　(دردؔ)

جذبات نگاری :

شعر میں جذبات پر خاص قابو کے ساتھ ان کی مکمل عکاسی کرنے کو جذبات نگاری کہتے ہیں۔ جذبات نگاری میں شاعر جذبات کو اظہار میں لانے سے قبل ان پر ضبط جذبات کا شعوری عمل کرتا ہے تاکہ جذبات کے اظہار سے قاری وسامع کو تسکین حاصل ہو سکے۔ مگر ان کے جذبات برانگیختہ نہ ہوں۔

اٹھنے لگی کیوں میرے زخم کہن سے ٹیسیں

آتی ہے شاید آج ہوا کوئے یار کی　(عزیز لکھنوی)

فقیرانہ آئے صدا کر چلے　　میاں خوش رہو ہم دعا کر چلے　(میرؔ)

جدت ادا :

پرانے فرسودہ مضامین کو نئے پیرائے اور نئے اسلوب میں باندھنے کو جدت ادا کہتے ہیں۔ جدت ادا کی وضاحت کرتے ہوئے محمد حسن لکھتے ہیں کہ :

"جدت ادا یا نغز گوئی مضمون آفرینی کی توسیع ہے اس کی مختلف شکلیں ممکن ہیں اور اس پر اسرار کیفیت یا اہمیت کا اظہار شاعر کی اپنی انفرادیت سے ہوتا ہے جب اس کے

ہر شعر پر اس کی اپنی شخصیت کے انوکھے پن کی مہر ثبت
ہو اور وہ شاعری میں کیفیت اور تاثیر پیدا کر دے تبھی
اس کی شاعری پر نغز گوئی کا اطلاق ہو سکتا ہے.......
دراصل نغز گوئی کی جڑیں ندرت احساس اور جدت ادا
تک پہنچتی ہیں۔ تلاش لفظ تازہ اس کا اہم جزو ہے اور
تاثیر اس کی اہم کڑی۔"(۱)
(مشرق و مغرب میں تنقیدی تصورات۔ صہ ۱۷۱)

اللہ رے جسم یار کی خوبی کہ خود بخود
رنگینیوں میں ڈوب گیا پیرہن تمام (حسرتؔ)

رنگ پیراہن کا خوشبو زلف لہرانے کا نام
موسم گل ہے تمہارے بام پر آنے کا نام (فیضؔ)

جوش :

جوش سے مراد شاعر کی وہ اندرونی کیفیت ہے جو کسی شی جذبہ یا خیال سے بے انتہا متاثر ہونے کے سبب اس شے، جذبہ و خیال کو الفاظ میں ظاہر کرنے کے لیے شاعر کو بے تاب و مجبور کرتی ہے۔ یعنی شاعر فن پارے کی تخلیق کے لیے اپنے اندر دریا کے ابال کی سی کیفیت محسوس کرنے لگتا ہے گویا جوش ایک تخلیقی امنگ ہے۔

پھر دامن صبا میں ہے میخانہ آج کل
پھر ہر نفس ہے گردش پیمانہ آج کل
پھر عقل میں ہے عنصر وحشت کی خواجگی
پھر فقر میں ہے شوکت شاہانہ آج کل
پھر جوش پر ہے موسم برنائی جمال
پھر بازو پر ہے عشوہ ترکانہ آج کل (جوشؔ)

جولانی :

شعر کے لہجے میں اور انداز بیان میں شاعر کی طبیعت کی تیزی اور خیال کی نزاکت کے اظہار کو جولانی کہتے ہیں۔ یعنی قوت برداشت کی کمی کے سبب فوراً ردعمل کا اظہار جولانی طبع ہے۔

آپ کی کون سی بڑھی عزت   میں اگر بزم میں ذلیل ہوا   (مومن)

کیا سناتے ہو کہ ہے ہجر میں جینا مشکل

تم سے بے رحم پہ مرنے سے تو آساں ہوگا (مومن)

معشوق سے بھی ہم نے نبھائی برابری   واں لطف کم ہوا تو یہاں پیار کم ہوا (مومن)

چمن بندی :

شعر میں چمن اور اس کے لوازمات کے حوالے سے کسی معنی و مفہوم کو بیان کیا جائے۔ گل، بلبل، خار غنچہ چمن بندی کے اعلیٰ موضوعات ہیں۔

بوئے گل، نالۂ دل، دودِ چراغ محفل   جو تری بزم سے نکلا سو پریشاں نکلا (غالب)

حسن ادا :

اصطلاح میں حسن ادا سے مراد ہے کہ اپنی بات کو اس طرح ظاہر کی جائے کہ وہ قاری و سامع کے دل میں پوری طرح اتر جائے اور ذہن پر نقش ہو جائے۔ دوسرے لفظوں میں یوں کہہ سکتے ہیں کہ کسی جذبہ یا خیال کا مکمل اظہار شعری جمالیات کے ساتھ حسن ادا کہلاتا ہے یعنی جذبہ و خیال کے بموجب شعر کا خارجی اور داخلی آہنگ ہو۔

مفلسی سب بہار کھوتی ہے   مرد کا اعتبار کھوتی ہے   (ولی)

گذر جاتا ہوں ہنستا کھیلتا موج حوادث سے

اگر آسانیاں ہوں زندگی دشوار ہو جائے   (اصغر)

خلوص :

شعر میں اپنے یا پرائے کسی کے تعلقات کو محسوس کر کے یا کسی اور مضمون کو نہایت ہی محبت وانسیت اور کامل یقین کے ساتھ باندھنے تو اسے خلوص کہتے ہیں۔

مسافر سے بھی کوئی کرتا ہے پیت　　مثل ہے کہ جوگی ہوئے کس کے میت　　(میر حسن)

جوانی کہاں اور کہاں پھر یہ دن　　مثل ہے کہ ہے چاندنی چار دن

(میر حسن)

دروں بینی :

دروں بینی سے مراد یہ ہے کہ شاعر اپنی ذات میں کھو جائے اور خارجی دنیا کے مطالبہ و مشاہدہ کی جگہ اپنی ذات کا مطالعہ و مشاہدہ اس کا مقصد ہو اس کے اندر کی دنیا حکائی نہیں تخیلی ہوتی ہے۔ جو خارجی دنیا سے زیادہ متحرک اور خوبصورت ہوتی ہے اس وجہ سے شاعر معمولی سے معمولی چیز سے وہ سب کچھ حاصل کر لیتا ہے جو اس شئی کی اصل نہیں ہوتی۔ دروں بیں شاعر کی ذات میں اس کائنات سے ملتی جلتی ایک منفرد کائنات ہوتی ہے جو اس کی اپنی تخلیق کردہ ہوتی ہے۔

عشق میں لالہ و گل کیا چمن کیسا قفس

میں ہی خود اپنا گلستاں میں ہی خود اپنا قفس　　(جگر)

یارب زمانہ مجھ کو مٹاتا ہے کس لیے

لوح جہاں پر حرف مکرر نہیں ہوں میں　　(غالب)

رعایت لفظی :

اصطلاح میں دو لفظوں کے درمیان معنوی، حرفی یا صوتی نسبت کی وجہ سے انہیں ایک خیال میں اس طرح جوڑنے کو رعایت لفظی کہتے ہیں۔ کہ ان سے کلام میں ایک سے زیادہ معنی کے قرینے پیدا ہو جائیں امداد امام اثر رعایت لفظی پر یوں روشنی ڈالتے ہیں :

"رعایت لفظی بجائے خود کوئی شئی نہیں ہے اور شاعری
سے اس کو کوئی تعلق ضروری نہیں ہے اگر بے تکلف
رعایت لفظی کی صورت پیدا ہو جائے تو ایسی رعایت لفظی
خالی از لطف نہیں..........رعایت لفظی تب ہی لطف
دیتی ہے کہ باخود الفاظ میں معنوی تعلق موجود ہو۔"(۱)
(کاشف الحقائق۔ صہ ۸۰)

رعایت لفظی کی مثالیں۔

گلے سے لگتے ہی جتنے گلے تھے بھول گئے
وگرنہ یاد تھیں ہم کو شکایتیں کیا کیا (آتش)

اس کے رخسار دیکھ جیتا ہوں عارضی میری زندگانی ہے (شاکر)

یوں نہ باتیں چبا چبا کے کرو مہرباں بات ہے نبات نہیں (درد)

رکاکت :

رکاکت ایسے کلام میں پائی جاتی ہے جس میں جنسی اور فحش مضامین و خیالات کا اظہار رمز و کنایہ کی صورت میں کیا جاتا ہے۔ رکیک کلام میں فحش اور عریاں کلام کے مقابلے میں ذہن ایک دم غلط خیال کی طرف منتقل نہیں ہوتا بلکہ مفہوم اور الفاظ کے درمیان ایک پردہ سا ہوتا ہے۔

دوپٹہ آب رواں کا پڑا ہے سینہ پر بھلا کسی نے بھی دیکھے حباب در تہ آب (آتش)

روانی :

روانی شعر میں الفاظ کی ایسی ترتیب کو کہتے ہیں جس سے شعر کی قرأت میں زبان میں کوئی رکاوٹ پیدا نہ ہو۔ شعر کے مصرعہ پڑھنے میں جگہ جگہ ٹوٹیں نہیں۔ ان میں ثقالت نہ ہو شعر کے مصرعوں میں پانی کے بہاؤ کی سی کیفیت ہو۔

سدا عیش دوراں دکھاتا نہیں	گیا وقت پھر ہاتھ آتا نہیں
برس پندرہ یا کہ سولہ کا سن	مرادوں کی راتیں جوانی کے دن
کسی کے پاس دولت یہ رہتی نہیں	سدا ناؤ کاغذ کی چلتی نہیں
جوانی کہاں اور کہاں پھر یہ دن	مثل ہے کہ ہے چاندنی چار دن

زور :

زور بیان کی خاصیت ہے جو شاعر کے مطمع نظر کو پوری قوت کے ساتھ سامع یا قاری پر ظاہر کرتی ہے یعنی شاعر جس خیال، جس جذبہ یا منظر کو پیش کرنا چاہتا ہے وہ اس طرح شعر میں ادا ہو کہ قاری و سامع کو شاعر جتنا متاثر اور متحرک کرنا چاہتا ہے وہ اتنا متاثر اور متحرک ہوں۔ مسعود حسن رضوی ادیب زور کی وضاحت کرتے ہوئے لکھتے ہیں کہ :

> "کلام کے زور سے مراد یہ نہیں ہے کہ بہت دقیق لغت یا بہت شاندار الفاظ استعمال کیے جائیں بلکہ اس طرح مطلب ادا کیا جائے کہ جو کیفیت شاعر دکھانا چاہتا ہے وہ پورے طور پر آنکھوں میں پھر جائے۔ جو تصویر وہ کھینچنا چاہتا ہے اس کا نقش اجاگر ہو سکے۔ دل کی جو حالت بیان کرنا چاہتا ہے اس میں کوئی کمی نہ رہ جائے۔ اور جس جذبہ کو ابھارنا چاہتا ہے وہ پورے طور پر ابھرے۔"(۱)
>
> (ہماری شاعری معیار و مسائل۔ ۸۱)

جوش اور زور میں فرق یہ ہے کہ جوش شاعر کی وہ اندرونی کیفیت ہے جو شعر میں ظاہر ہونے کے بعد یہ ظاہر کرتی ہے کہ شاعر کس جذبہ و خیال سے کتنا متاثر ہوا ہے۔ زور شاعر کے کلام کی وہ خاصیت ہے کہ شاعر اپنے قاری اور سامع میں جذبہ و خیال کی جو کیفیت پیدا کرنا چاہتا ہے بس وہی کیفیت ان پر پوری طرح طاری ہو۔ جوش کہنے والے کی صفت ہے اور زور سامع و قاری کا احساس ہے۔

عمر ساری تو کٹی عشق بتاں میں مومن

آخری وقت میں کیا خاک مسلماں ہوں گے (مومن)

کوئی ویرانی سی ویرانی ہے دشت کو دیکھ کے گھر یاد آیا (غالب)

زود گوئی :

اصطلاح شعر میں سوچ سمجھ کر غور و فکر کے ساتھ بغیر کسی تامل کے بہت جلد شعر کہنے کو زود گوئی کہتے ہیں۔ اقبال کے سلسلے میں یہ مشہور ہے کہ وہ زود گو تھے کہ شعر کی تخلیق اس طرح کیا کرتے تھے جیسے کہ کوئی حافظے میں محفوظ اشعار روانی کے ساتھ لکھتا ہو۔ ان کے ان اشعار کو دیکھ کر اور پڑھ کر ان کی زود گوئی کا اندازہ ہوتا ہے۔

فضا نیلی نیلی، ہوا میں سرور ٹھہرتے نہیں آشیاں میں طیور

وہ جوئے کہستاں اچکتی ہوئی اٹکتی، لچکتی، سرکتی، ہوئی

اچھلتی، پھسلتی سنبھلتی ہوئی بڑے پیچ کھا کر نکلتی ہوئی

رکے تو سل چیر دیتی ہے یہ پہاڑوں کے دل چیر دیتی ہے یہ

ذرا دیکھ اے ساقیٔ لالہ فام سناتی ہے یہ زندگی کا پیام (اقبال)

سادگی :

سادگی سے مراد یہ ہے کہ شعر میں باندھا گیا خیال بالکل واضح اور صاف و سادہ ہو یعنی جس تک عام ذہن ایک دم پہنچ جائے۔ سادگی بیان کی وہ خاصیت ہے جس میں عام خیالات عام اور مانوس الفاظ میں ادا کیے جاتے ہیں یعنی ان میں تشبیہ و استعارہ کی بہتات نہیں ہوتی۔ اور نہ ہی ایسے فلسفیانہ اور متصوفانہ مضامین و خیالات کو پیش کیا جاتا ہے۔ جن تک ایک عام ذہن نہیں پہنچ سکے۔ مثلاً یہ اشعار

جس کو تیرا خیال ہوتا ہے اس کو جینا محال ہوتا ہے (حاتم)

ہستی اپنی حباب کی سی ہے یہ نمائش سراب کی سی ہے (میر)

ہم ہیں مشتاق اور وہ بیزار   یاالٰہی یہ ماجرا کیا ہے   (غالبؔ)

سلاست :

سلاست، الفاظ کی اس صوتی خاصیت کو کہتے ہیں جس کی وجہ سے الفاظ کی ادائیگی میں رکاوٹ یا پریشانی نہیں ہوتی بلکہ وہ الفاظ روانی کے ساتھ زبان سے ادا ہو جاتے ہیں۔ عبدالرحمٰن بجنوری سلاست کی تعریف اس طرح کہتے ہیں۔

> ''سلاست کی ادنیٰ کسوٹی یہ ہے کہ الفاظ بولنے میں زبان پر اور سننے میں کانوں پر گراں نہ ہوں۔''
>
> (مراۃالشعر۔ صہ ۷۲)

سرقہ :

کسی شاعر کے شعر، مضمون، مصرعہ، تراکیب الفاظ، لفظیات کو بعینہ یکساں معنوں میں بغیر کسی حوالے کے استعمال کرنے کو سرقہ کہتے ہیں۔ اس سلسلے میں حسن عسکری لکھتے ہیں کہ :

> ''ہر وہ شعر جو کسی دوسرے شاعر کے کلام سے ماخوذ ہو خواہ لفظاً یا معناً سرقہ نہیں ہے .... کسی شاعر کو سارق ٹھہرانے سے پہلے یہ بات ثابت کرنا ضروری ہے کہ اس کی نظر سے کلام مسروق لازمی طور پر گزرا ہے۔''
>
> (آئینہ بلاغت۔ صہ ۱۷۸)

سوز :

شاعر کے اندازِ بیان میں کسی شئے کی محرومی کے احساس کے سبب جو ایک لکڑی کی طرح سلگنے والی کیفیت پائی جاتی ہے اسے سوز کہتے ہیں۔ سوز غم کے شدید احساس کا معتدل

اظہار ہے۔ جب شاعر، دنیا، محبوب، یا کسی اور شئی کی محرومی کی وجہ سے داخلی طور پر مغموم ہو جاتا ہے اور یہ غم ختم ہونے والا نہیں ہوتا تو اس کے اندازِ بیان میں غم سرایت کر جاتا ہے اور اس کی زبان سے نکلنے والی ہر بات میں ایک سوز کی کیفیت پائی جاتی ہے۔ یہ ضروری نہیں کہ جس شعر میں غم کے پہلوؤں کا ذکر ہو اس شعر میں سوز پایا جائے گا بلکہ پُر سوز شاعر جب خوشی کے پہلوؤں کی بھی عکاسی کرتا ہے تو اس کے بیان میں ایک سوز کی کیفیت پائی جاتی ہے۔

چلی سمت غیب سے وہ ہوا کہ چمن سرور کا جل گیا
مگر ایک شاخ نہال غم جسے دل کہیں سو ہری رہی (سراجؔ)

عمر آوارگی میں سب گزری کچھ ٹھکانا نہیں دل و جاں کا (میرؔ)

سوقیانہ پن :

کلام میں معمولی اور سطحی جذبات و خیالات کا اظہار سطحی انداز اور سطحی زبان میں کیا جائے تو اسے سوقیانہ پن کہتے ہیں۔ محمد عسکری نے سوقیانہ پن کی تعریف اس طرح کی ہے۔ :

"ایسا کلام جس میں متانت سے گرے ہوئے بازاری الفاظ یا خیالات باندھے جائیں۔"

(آئینہ بلاغت۔ صہ ۱۴)

اور شبلی نعمانی کے مطابق :

ابتذال کے معنی عام طور پر یہ سمجھے جاتے ہیں کہ جو الفاظ عام لوگ استعمال کرتے ہیں وہ مبتذل ہیں لیکن یہ صحیح نہیں ہے سیکڑوں الفاظ عوام کے مخصوص ہیں۔ لیکن سب میں ابتذال نہیں پایا جاتا۔ ابتذال کا معیار مذاق صحیح کے سوا اور کوئی چیز نہیں۔ مذاق صحیح خود بتا دیتا ہے

کہ لفظ مبتذل، پست اور سوقیانہ ہے۔"

(موازنہ انیس ودبیر۔ صہ ۳۳)

بوسہ جو مانگتا ہوں تو انداز وناز سے

مجھ کو دکھاتے ہیں وہ انگوٹھا ہلا کے ہاتھ (انشا)

شعریت :

شعریت شعر کی صفت ہے۔ اصطلاح میں شعریت سے مراد ایسا کلام ہے جس میں موزونیت اور حسن ادا کے ساتھ معنی کو ادا کرنے کے لیے تشبیہ واستعارہ اور رمز وکنایہ وغیرہ کا استعمال بر محل کیا گیا ہو۔ سیماب اکبرآبادی شعریت کے سلسلے میں لکھتے ہیں کہ :

"شعریت ایک وجدان افتادِ طبع ہے جس کا تعلق براہ راست میلانِ ذہنی سے ہے۔"

(دستور الاصلاح۔ صہ ۹)

مسند گل منزل شبنم ہوئی دیکھ رتبہ دیدۂ بیدار کا (ولی)

دل بستگی قفس سے یہاں تک ہوئی مجھے

گویا کبھی چمن میں مرا آشیانہ نہ تھا (فغاں)

شوکت الفاظ :

ایسے الفاظ جن میں تزک واحتشام، رعب ودبدبہ کی سی کیفیت پائی جاتی ہو ان کو پُر شکوہ الفاظ کہتے ہیں۔ کلیم الدین احمد کے مطابق :

"..........دوسرے قسم کے مجموعہ وہ ہوتے ہیں جن میں فصاحت، صفائی، روانی محاورات کے بدلے شاندار الفاظ اکٹھا ہو جاتے ہیں۔ ایسے مجموعوں میں شان وشوکت ہوتی ہے رعب ودبدبہ ہوتا ہے، چمک ہوتی

ہے، بلند آہنگی ہوتی ہے۔ مثلاً

صبح بالیں پر یہ کہتا ہوا غمخوار آیا — اٹھ کے وہ فریاد رس عاشق بیمار آیا
مثل الحمد کے گلزار میں ہنگام صبوح — حکم آزادئی عرفان گرفتار آیا
اے نظر شکر بجالا کہ کھلی زلفِ دراز — اے صدف آنکھ اٹھا ابر گہر بار آیا
خوش ہوائے گوش کہ جبریل ترنم چہکا — مژدہ اے چشم کہ پیغمبر انوار آیا

(جوش ملیح آبادی)

"شاندار الفاظ یہ ہیں۔ جبریل، ترنم، پیغمبر انوار، ابر گہربار، عرفان گرفتار، عاشق بیمار، حکم بھی ہے: اے نظر شکر بجالا، اے صدف آنکھ اٹھا............ پڑھنے والے مرعوب بھی ہوتے ہیں رعب دار الفاظ ہیں۔"

(عملی تنقید حصہ اوّل۔ صہ ۱۰۹)

شگفتگی :

فرسودہ مضامین کو خوبصورت ترکیب اور چست بندش میں اس طرح پیش کرنا کہ پھول کے کھلنے کی کیفیت پیدا ہو جائے یعنی لفظ و معنی سے انبساطی کیفیت کا اظہار ہو۔

خواہ مخواہ چھیڑتی رہتی ہیں یہ رخساروں کو
تم نے زلفوں کو بہت سر پہ چڑھا رکھا ہے — (احمق)

شوخی :

شعر میں کسی مضمون کو شرارت آمیز انداز بیان کے ساتھ ادا کرنے کو شوخی کہتے ہیں۔ شوخی ظرافت کا ایک حصہ ہے۔ جس کا مقصد کسی کی تنقیص یا تحسین یا اصلاح نہیں ہوتا بلکہ جو محض ہلکے سے خوشی و انبساط کے احساس کا ایک ذریعہ ہے۔ شوخی میں شرارت و معصومیت کا وہی عنصر پایا جاتا ہے جو ایک بچے کی شرارتوں میں پوشیدہ ہوتا ہے۔ بچے کی

شرارت کا مقصد کسی کو فائدہ یا نقصان پہنچانا نہیں ہوتا ہے بلکہ وہ اپنے دل کی خوشی کے لیے وہ تمام حرکتیں کرتا ہے جو لطف اور مسرت کا باعث ہوتی ہیں۔ شوخی اور مزاح میں فرق یہ ہے کہ شوخی میں خوش طبعی کی ہلکی سی رمق ہوتی ہے یعنی کسی بات پر ہنسی تو نہیں آتی لیکن ہنسی جیسی مسرت حاصل ہو جاتی ہے۔ مزاح میں کسی بات پر ہنسی کے ساتھ مسرت کا احساس ہوتا ہے۔

کہتے ہو نہ دیں گے ہم دل اگر پڑا پایا
دل کہاں کہ گم کیجئے ہم نے مدعا پایا (غالبؔ)
چاہتے ہو خوب رویوں کو اسد آپ کی صورت تو دیکھا چاہئے (غالبؔ)

شورش :

شورش سے جذبات کی شدت مراد ہے لیکن ایسی شدت جس میں گرمی اور گہرائی ہو۔ پلپلا پن یا جذبائیت نہ ہو یعنی جذبے کی شدت کے لحاظ سے الفاظ بھی ہوں۔ شورش شاعر کی صفت ہے وہ کسی واقعہ کا جذباتی اظہار بلاواسطہ کرتا ہے۔ شورش کے شعر میں جذبات کی شدت اور گہرائی اہم ہوتی ہے۔

سبز ہوتی ہے نہیں یہ سر زمین
تخم خواہش دل میں تو بوتا ہے کیا (میرؔ)

شیرینی :

ایسے کلام کو شیریں کہا جاتا ہے جس میں موسیقیت، سلاست، روانی اور گداز لہجہ پایا جائے یعنی جو کلام سامعتوں میں رس گھولنے کا کام کرے شیریں ہے۔ شیرینی کی وضاحت کرتے ہوئے عابد علی عابد لکھتے ہیں :

"شیریں گفتاری سے مراد یہ لیتے ہیں کہ شاعر کے اسلوب نگارش میں جمالیاتی صفات پائی جاتی ہیں۔ ان

صفات میں ترنم اور نغمہ بنیادی ہیں۔"

(اصول انتقادادبیات۔ صہ ۳۰۶)

خوش لہجی، شیریں کلامی، شیریں مقالی اسی تعریف کے ضمن میں آتا ہے۔

وہ جو ہم میں تم میں قرار تھا تمہیں یاد ہو کہ نہ یاد ہو
وہی یعنی وعدہ نبھاہ کا تمہیں یاد ہو کہ نہ یاد ہو
وہ جو لطف مجھ پر تھے بیشتر وہ کرم کہ تھا مرے حال پر
مجھے سب ہے یاد ذرا ذرا تمہیں یاد ہو کہ نہ یاد ہو
(مومن)

صفائی :

صفائی یا شستگی سے کلام کی وہ صفت مراد ہے جس کے سبب شعر میں بلند اور باریک خیال انتہائی واضح اور صاف طریقہ سے ادا ہو جاتا ہے مسعود حسن رضوی ادیب شستگی اور صفائی کو سادگی ہی کا ایک عنصر مانتے ہیں خیال کی سادگی سے ان کی مراد شستگی اور صفائی گفتگو ہی ہے، جس کا مطلب یہ ہے کہ خیال میں پیچیدگی اور ژولیدگی نہ ہو۔

دوستوں سے اس قدر صدمے اٹھائے   دل سے دشمن کی عداوت کا گلہ جاتا رہا (آتش)
جسے عشق کا تیر کاری لگے   اُسے زندگی کیوں نہ بھاری لگے (ولی)

طرز ادا :

ادائے معنی کے لیے مروجہ طرز سے ہٹ کر مختلف طریقوں کو استعمال کرنے کو طرز ادا کہتے ہیں۔ طرز ادا کا تعلق شعر کے خارجی ڈھانچے سے ہے شعر کی لفظیات، جملوں کی ترکیب، الفاظ کی نشست و برخواست، بحر و قوافی کا استعمال منفرد طور پر کرنا مخصوص طرز ادا کہلاتا ہے۔

قسم جو کھایئے تو طالع زلیخا کی   عزیز مصر سا بھی صاحب اک غلام لیا (میر)

کمال بندگیٔ عشق ہے خداوندی   کہ ایک زن نے مہ مصر سا غلام لیا   (سوداؔ)

گلہ میں جس سے کروں تری بے وفائی کا

جہاں میں نام نہ لے پھر وہ بے وفائی کا   (میرؔ)

گلہ لکھوں میں اگر تری بے وفائی کا

لہو میں غرق سفینہ ہو آشنائی کا   (سوداؔ)

عریانی :

جنسی معاملات و مضامین کو اس طرح پیش کرنا جس کے اظہار کو سماج کا سنجیدہ اور اہل علم طبقہ معیوب سمجھتا ہو عریانی کہلاتا ہے۔ وزیر آغا کے مطابق :

"عریانی ہمیشہ ماحول سے جانچی جاتی ہے مغربی معاشرہ اور اس کے فحش ادب میں حد فاصل کچھ زیادہ نہیں۔ لیکن ہمارے ہاں ضبط و امتناع کی روایت مغرب سے برآمد شدہ نئی نویلی ہیجان انگیزی میں خاصہ بُعد ہے اس لیے فاشی کے ہر عمل کی نشاندہی کی جاسکتی ہے۔"

(تنقید واحتساب۔ صہ ۲۶۲)

وصل کی شب پلنگ کے اوپر   مثل چیتے کے وہ مچلتے تھے   (ناسخؔ)

غلو :

کلام میں جس بات کا دعویٰ کیا گیا ہو وہ عادت اور عقل، دونوں کے لحاظ سے قرین قیاس نہ ہو۔ مثلاً

جوش روئیدگی خاک سے کچھ دور نہیں

شاخ سے گاوزمیں کی بھی جو پھوٹے کونپل   (سوداؔ)

فحاشی :

کھا۔ کھا کے اوس اور بھی سبزہ ہرا ہوا
تھا موتیوں سے دامن صحرا بھرا ہوا (انیسؔ)

وہ جھومنا درختوں کا پھولوں کی وہ مہک
ہر برگ گل پہ قطرۂ شبنم کی وہ جھلک (انیسؔ)

فضا آفرینی :

کلام میں کسی خاص مقام وہاں کے ماحول، واقعات، رسومات واحساسات اور دیگر ایسے عوامل کی مجموعی تاثراتی کیفیت کو ظاہر کرنے کو فضاآفرینی کہتے ہیں جن سے یہ معلوم ہو سکے کہ کلام مذکور کی تخلیق کے وقت وہاں کا ماحول کیا تھا یا اس دور کے حالات کیا تھے۔ گویا خارجی اثرات کو مخصوص سیاق وسباق میں پیش کرنے کو فضاآفرینی کہتے ہیں۔

میر صاحب زمانہ نازک ہے دونوں ہاتھوں سے تھامئے دستار (میرؔ)
دلی کے نہ تھے کوچے اوراق مصور تھے جو شکل نظر آئی تصویر نظر آئی (میرؔ)
تمام شہر تھا ایک موم کا عجائب گھر چڑھا جو دن تو یہ منظر نہ پھر پگھلتے کیا (باقیؔ)

قادر الکلامی :

شاعر کا کسی بھی طرح کے جذبے اور خیال، موضوع اور مضمون کو واضح طور پر حاکمانہ قدرت رکھنا قادرالکلامی ہے۔ قادرالکلام شاعر میں عروض کی ہر بحر کو برتنے کا سلیقہ، سنگلاخ زمینوں میں شعر نکالنا، سہل ممتنع میں شعر کہنا، طوالت کلام، ایک مضمون کو سو طرح سے باندھنے کا ہنر اور لفظی ومعنوی صنعتوں کو خوبصورتی کے ساتھ استعمال کرنے کی قدرت ہوتی ہے۔

ہم نے کیا کیا نہ ترے عشق میں محبوب کیا
صبر ایوب لیا گریۂ یعقوب کیا (مضمونؔ)
نہ کسی کی آنکھ کا نور ہوں نہ کسی کے دل کا قرار ہوں

(مراۃ الشعر۔ صہ ۱۱)

بے محابا آگئے ہوتے کیا تکلف تھا آپ کا گھر تھا

کرختگی :

شعر میں ملائمت کے بجائے سخت لہجے کے استعمال کو کرختگی کہتے ہیں۔ کرخت شعر میں مانوس و مستعمل اور خوبصورت الفاظ سے بھی سختی کا احساس ہوتا ہے لہجے کی یہ سختی شاعر کے مزاج اور جذبات کی سختی ہوتی ہے۔

بھیڑیوں کے طور سے انساں کا کرتا ہے شکار
خاک ہو جائے جہاں بانی کے جھوٹے اقتدار

ٹھوکریں کھاتا پھرے گا کج کلاہی کا غرور
دب کے بھیجے سے نکل جائے گا شاہی کا غرور (جوشؔ)

کنایہ :

الفاظ کے ایسے استعمال کو کنایہ کہتے ہیں جن سے شاعر کا مقصد غیر حقیقی معنی بیان کرنے کا ہو لیکن اگر ان الفاظ سے حقیقی معنی بھی مراد لیے جائیں تو ذہن ان حقیقی معنی سے غیر حقیقی معنی کی طرف آسانی سے منتقل ہو جائے۔ نجم الغنی نے کنایہ کی تعریف اس طرح کی ہے:

"کنایہ اس لفظ کو کہتے ہیں جو اپنے معنی موضوع لہ میں مستعمل ہو لیکن مقصود وہ معنی نہ ہوں بلکہ ایک دوسرے معنی ہوں جو پہلے کے ملزم ہو اور ان دوسرے معنی کا مقصود ہونا معنی موضوع لہ کے ارادہ کرنے کے منافی نہیں کیوں کہ استعمال اسی لفظ کا موضوع لہ میں ہوا ہے تو ان معنی کے مقصود ہونے کے دوسرے معنی میں کوئی

حرج پیدا نہ ہو گا پس کنایہ میں لازم یعنی موضوع لہ بھی
مراد ہوتا ہے مگر فرق اتنا ہے کہ یہ بالعرض مراد ہوتا
ہے اور دوسرے معنی میں ملزوم ہیں وہ بالذات مراد
ہوتے ہیں۔"

(بحر الفصاحت۔ صہ ۸۱۲)

مثلاً ہاتھ تنگ ہونے" کے کنایتی معنی" مالی پریشانی" ہے۔ اب جس شخص کے لیے یہ جملہ بولا جائے اس کے لیے ہاتھ کا ہونا یا نہ ہونا ضروری نہیں۔

چاک پردہ سے یہ غمزے ہیں تو اے پردہ نشین
ایک میں کیا کہ سبھی چاک گریباں ہوں گے (مومنؔ)

گداز :

کلام میں ایسی خاصیت کو کہتے ہیں جو قاری اور سامع کے دل میں رحم اور ہمدردی کے جذبات کو ابھارے۔ گداز بھی سوز کی طرز ادا اور اسلوب کی خاصیت ہے۔ عابد علی عابد نے گداز کی وضاحت کرتے ہوئے لکھا ہے کہ :

"گداز روح انسانی کی لطیف ترین کیفیت کو کہتے ہیں اور
دکھ یا درد، جذبات و تاثرات لطیف میں شامل ہیں اس
لیے غلطی سے یہ سمجھ لیا گیا ہے کہ جب دکھ کا بیان نہ کیا
جائے گا گداز کی صفت پیدا نہ ہو گی۔ در حقیقت روح
انسانی کی دھوپ چھاؤں میں ایسے مقام بھی ہیں کہ دکھ
سے بھی اپنا رشتہ جوڑتے ہیں۔ لیکن لطافت خیال سے
بھی نہیں بھٹتے یہی گداز ہے۔"

(اسلوب۔ صہ ۱۳۱)

سایہ ہوا سے پوچھ رہا ہے کدھر گیا (انیسؔ)

متانت :

اسلوب کی متانت سے مراد یہ ہے کہ کلام میں جذبات و احساسات کا بیان سلیم الطبعی کے ساتھ کیا گیا ہو اور کلام ابتذال سے پاک ہو۔ اور اس میں اعتدال و توازن برقرار ہو۔

وہ نازنین ادا میں اعجاز میں سراپا خوبی میں گل رخاں سوں ممتاز ہے سراپا
موج دریا کوں دیکھنے مت جا دیکھ اس زلف عنبریں کی ادا (ولیؔ)

مضمون آفرینی :

مضمون آفرینی کو تلاش مضمون تازہ سے تعبیر کیا جاتا ہے جیسا کہ ڈاکٹر حسن نے لکھا ہے کہ :

"مضمون آفرینی یوں تو نیا مضمون تلاش کرنے کا نام ہے لیکن خود اس اصطلاح سے دو باتوں پر روشنی پڑتی ہے۔ ایک یہ کہ ہر صنف ادب کے عام مضامین کی روش اور طرز متعین ہیں۔ صنفی پابندیوں کو ملحوظ رکھتے ہوئے شاعر جب کوئی نیا مضمون باندھتا ہے۔ وہ مضمون آفرینی کی داد پاتا ہے۔ یہ اس قسم کی بات ہے جو ہندوستانی موسیقی کی مختلف راگ راگنیوں کے بارے میں یا ہندوستانی مصوری کے مختلف اسالیب کے بارے میں کی جاتی ہے۔ یعنی ان کے آئین و ضوابط معانی اور طرز سب طے شدہ ہیں۔ اب یہ فن کار کا کمال ہے کہ ان پابندیوں کا پاس اور لحاظ کرنے کے باوجود نیا مضمون اور نیا آہنگ پیدا کرے۔ ادب کے دائرے میں مختلف

معنی آفرینی :

معنی آفرینی سے مراد یہ ہے کہ شعر میں نئے معانی پیدا کیے جائیں۔ اور شعر میں معنی کی کثرت اور وسعت ہو۔ معنی آفرینی دو طرح کی ہوتی ہے۔ (الف) غیر واقعی خیال کو قائم کرنے کے لیے واقعی دلیل دی جائے یعنی حقیقت کچھ ہو اور اس کے معنی کچھ اور بیان کیے جائیں (ب) شعر کے متن کو اس طرح ترتیب دیا جائے کہ اس سے ایک سے زیادہ معنی اخذ کیے جائیں مثلاً یہ اشعار

گرچہ کب دیکھتے ہو پر دیکھو — آرزو ہے کہ تم ادھر دیکھو (میرؔ)

تم میرے پاس ہوتے ہو گویا — جب کوئی دوسرا نہیں ہوتا (مومنؔ)

کیوں کر اس بت سے رکھوں جان عزیز — کیا نہیں ہے مجھے ایماں عزیز (غالبؔ)

معنی پروری :

معنی پروری سے مراد یہ ہے کہ شاعر فرسودہ اور پامال راستوں سے ہٹ کر حقیقت کو نئے پہلوؤں سے دیکھنے کی کوشش کرے اور مفاہیم و مطالب میں بلندی پیدا کرے۔

تو اور آرائش خم و کاکل — میں اور اندیشہ ہائے دور اور راز (غالبؔ)

ہوس کو ہے نشاط کار کیا کیا — نہ ہو مرنا تو جینے کا مزا کیا (غالبؔ)

مناسبت الفاظ :

اصطلاح میں شعر میں معنی کو واضح، بہتر اور چست طریقے سے ادا کرنے کے لیے ایک لفظ کا دوسرے لفظ سے باریک سے باریک لغوی فرق اور معنوی فضا کے ساتھ ایک دوسرے کی پشت پناہی کرنے کو مناسبت الفاظ کہتے ہیں۔ شمس الرحمٰن فاروقی کے مطابق

> "مناسبت کی تعریف یہ ہے کہ الفاظ ایسے ہوں جو معنی کو ادا کرنے کے لیے ناگریز نہ ہوں لیکن ان کے ذریعے معنی میں تہہ داری اور بیان میں چستی پیدا ہو سکے۔"
>
> (شعر شور انگیز۔ صہ ۲۷۳)

ایک خوبصورت تسلسل یا ترنم پیدا ہو جائے اور جن میں
باہم ایک لذت بخش تناسب اور توازن ہو۔"
(ہماری شاعری معیار و مسائل۔ صہ ۴۲)

گیسوئے تابدار کو اور بھی تاب دار کر　　ہوش و خرد شکار کر، قلب و نظر شکار کر (اقبالؔ)

نازک خیالی :

نازک خیالی سے مراد یہ ہے کہ شعر میں مضمون کے تعلق سے تشبیہ و استعارے کی حقیقت اور واقعیت کم ہو جائے یعنی مضمون آفرینی میں حقیقت اور خیال کے مابین دور کا تعلق ہونے کے سبب حقیقت اس قدر باریک ہو جائے جیسے کوئی شئی دوری کی وجہ سے ایک نقطے کی شکل میں نظر آتی ہے تو ایسی مضمون آفرینی کو نازک خیالی کہتے ہیں۔ نازک خیالی کی وضاحت کرتے ہوئے نیر مسعود لکھتے ہیں کہ :

"حقیقت کا بالواسطہ اظہار شاعری کا وصف ہے جس
واسطے کی مدد سے حقیقت سے اس کا تعلق بہت نازک
ہو تو شعر میں نازک خیالی کا وصف پیدا ہو جاتا ہے۔"
(اردو شعریات کی چند اصطلاحات۔ سوغات ۱۹۹۱ء)

غیروں پہ کھل نہ جائے کہیں راز دیکھنا　　میری طرف بھی غمزۂ غماز دیکھنا (مومنؔ)
ہے دوستی تو جانب دشمن نہ دیکھنا　　جادو بھرا ہوا تمہاری نگاہ میں (مومنؔ)

ناہمواری :

کلام میں ایک شعر کے انتہائی بلند اور عمدہ ہونے اور دوسرے شعر کے انتہائی پست ہونے کو ناہمواری کہتے ہیں۔ عبدالسلام ندوی کے مطابق :

"قدما کے کلام میں سخت ناہمواری پائی جاتی ہے مثلاً ایک
غزل میں ایک شعر نہایت بلند اور دوسرا شعر نہایت

پست ہوتا ہے ایک شعر کی زبان نہایت شیریں، لطیف
اور نرم ہوتی ہے اور دوسرے میں فحاشی اور بد زبانی پائی
جاتی ہے۔"
(شعر الہند۔ صہ ۱۷)

ندرت :

شعر میں مضمون، انداز بیان اور لفظیات کے ذریعے ایسا انوکھا پن پیدا کرنا ندرت کہلاتا ہے جو شاعری میں اس سے قبل مفقود ہو۔ لیکن شعری فضا اور شعری روایت کی پاسداری بھی ضروری ہے یعنی اسی دائرے میں محصور رہ کر کوئی انوکھی بات پیدا کرنا۔

دشت تنہائی میں اے جان جہاں لرزاں ہیں
تیری آواز کے سائے ترے ہونٹوں کے سراب

دشت تنہائی میں دوری کے خس و خاک تلے
کھل رہے ہیں ترے پہلو کے سمن اور گلاب (فیض)

نزاکت جذبات :

نزاکت جذبات سے مراد یہ ہے کہ شاعر دوسروں کے جذبات و احساسات کو اس طرح بیان کرے کہ جیسے وہ اس کے اپنے ہوں یعنی شاعر کے بیان سے ایسا لگے کہ اس نے بالفعل اسی چیز کا تجربہ کیا ہو۔ جبکہ حقیقت اس کے برعکس ہو۔ دوسرے وہ جذبات بھی نازک کہلاتے ہیں۔ جو معمولی سے خارجی تحریک کے محتاج ہوتے ہیں مثلاً خوشبو کا احساس تسکین بخش اور پر مسرت ہوتا ہے لیکن اگر خوشبو کا احساس طبیعت پر گراں گزرے اور اضمحلال کی کیفیت سے دوچار کر دے تو یہ جذبات و احساسات نازک ہو جاتے ہیں۔

خنجر چلے کسی پہ تڑپتے ہیں ہم امیر
سارے جہاں کا درد ہمارے جگر میں ہے (امیر مینائی)

وزن :

شعر کی خارجی یعنی شعر کے الفاظ اور ان کے آہنگ کو ناپنے کے لیے بنائے گئے پیمانے کو وزن کہتے ہیں۔ وزن شعر کا آہنگ ہے وہ خاصیت ہے جس کی موجودگی میں شعر کو ترنم سے پڑھا جاسکتا ہے۔ اور جس کی موجودگی میں کلام موزوں ہوتا ہے۔

عہد جوانی رورو کاٹا پیری میں لیں آنکھیں موند
یعنی رات بہت تھے جاگے صبح ہوئی آرام کیا (میرؔ)

اپنا سا شوق اوروں میں لائیں کہاں سے ہم
گھبرا گئے ہیں بیدلیٔ ہمرہاں سے ہم (حسرتؔ)

ہمہ گیری :

ہمہ گیری سے مراد شعر کے اسلوب سے ہے جس میں شعر کے معنی قطعی نہ ہو کر اس سے ہر موقع و محل کے لحاظ سے الگ الگ معنی اخذ کیے جاسکتے ہوں۔ مثلاً یہ اشعار

تم میرے پاس ہوتے ہو گویا جب کوئی دوسرا نہیں ہوتا (مومنؔ)

تو کہیں رند کہیں شیشہ کہیں جام کہیں
میرے ساقی تری محفل نہ ہو بدنام کہیں (شفیقؔ)

ملنا اگر نہیں ترا آسان تو سہل ہے دشوار تو یہی ہے کہ دشوار بھی نہیں (غالبؔ)